أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

حرية الرأى ٩٩: للخلف در/ نقد الاسلام الثانى/
ثروت عكاشة يكتب عن جبران/ التقليديون
وما بعد الحداثيين فى روسيا/ الجابرى: جيش من
السوس محتل عمودى الفقرى/ أصلان وخلوة الغلبان



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى / اغسطس ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف للطفلة: سناء أحمد سيف (خمس سنوات ونصف)
الرسوم الداخلية للفنان: يونس البحر

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: نسرين سعيد / سحر عبد الحميد

المراسلات : مجلة أدب ونقد /١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٩/٢٨/ ٥٧٩١٦٢٧ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيهاً/ البلاد العربية ٧٥ دولارا للأفراد ١٠٠ دولار للمؤسسات.

باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

المحتويات





فى عددنا هذا مفاجأتان مدهشتان ، إذ يكتب لنا الموسيقى والناقد « أشرف السركى » عن مشروع « محمد عبد الوهاب » الفنى معتبرا إياه « أحمس » الموسيقى المصرية ، بل إنه أكبر مشروع تحديثى وتنويرى وتوحيدى على مدى تاريخنا الحديث ، وأكثر من ذلك هو الضمير التقدمى للشعب المصرى ،فالقرآن والتواشيح هى ضميره إذ الحرف عنده مقدس ومطلق سواء كان حرفا لفظيا أو نغميا ،وبهذه الأحكام القاطعة يدعونا « السّركى » للدخول معه فى جدل كم كنا تواقين له ونحن نبحث عن ناقد موسيقى متمكن يكتب لنا بانتظام فنتابع معه هذا السيل المنهمر من المؤلفات الموسيقية والغنائية التى لا ينقدها أو يقيمها أحد ، ولا يكون المتذوق بوسعه أن يرد على السؤال لماذا ينجح ما نجح ولماذا يفشل ما فشل ،وهل تبقى الموسيقى منقسمة شأنها شأن كل المجالات الابداعية الأخرى بين ما هو جدى عميق ونخبوى غالبا ، وبين ما هو شعبى وسهل لا يلمس إلا سطح الأشياء والمشاعر رغم أن لغة الموسيقى هى وجدانية خالصة فى الغالب الأعم ؟ على كل حال إن أحكام « السركى » تظل فى حاجة إلى المزيد من البرهنة والتوضيح والشرح وأهم من هذا وذاك الاشتباك معها من قبل نقاد وكتاب آخرين لنفتح ملف الموسيقى والغناء المصريين والعربيين ونحن نتأمل تقيمه لدور كل من سيد درويش وعبد الوهاب. أما المفاجأة الثانية والمدهشة بدورها فهى دراسة « أيمن عبد الرسول » الباحث الشاب فى الاسلاميات الذى تفخر « أدب ونقد » بأنها أول من قدمه للحياة الثقافية ،وهو فى هذه المرة يعقد مقارنة سوف تثير بدورها جدلا واسعا بين النص الأصلى أى الوحى وبين النصوص الموضوعة التى راجت واكتسبت مصداقية وكأنها نص أصلى.

وينطلق الباحث فى تعامله مع الدين -أى دين- من اعتباره أحد المناشط البشرية الاجتماعية التى يحدد لها مراحل ثلاثا، الأولى مرحلة الآلهة والأبطال الخارجين ،والثانية مرحلة الرجال العظام والثالثة مرحلة البشر العاديين .

وكلنا نعرف ذلك الجدل الطويل الذى ثار بعد صدور رواية «سلمان رشدى» الآيات الشيطانية حول قصة الغرانيق التى يصر البعض على أنها من وضع الزنادقة بينما يؤكد القرآن الكريم أن واقعة الغرانيق» قد حدثت فعلا وتم تداركها بعد ذلك بالنسخ فى سورة الحج وسورة النجم وهو ما تؤكده كتب تراثية موثوقة.

وكان الدكتور «حسن حنفى» فى ندوة عن الاسلام والحداثة انعقدت فى لندن ونشرت فى مجلة مواقف عام ١٩٩٠ قد قال بالحرف الواحد:

«ما ورد بخصوص الآيات الشيطانية صحيح ومن بين أسباب النزول هو أن النبى محمد» كان يحمل هم الوحدة الوطنية للقبائل العربية ، وتكوين دولة فى الجزيرة العربية .وكانت له مشاكل مع اليهود ومع النصارى ومع اليهود بصفة خاصة، ومع المشركين أيضا.

فجاء المشركون إليه بعرض جيد- وأنا أتكلم عن الرسول كرجل سياسة وليس كنبى - وقالوا له: نعم أيها الأخ ما المانع أن تذكر «اللات والعزى» لمدة سنة واحدة، وقل أنهم ليسوا بآلهة ، ولكن لهم دور فى الشفاعة عند الله وهكذا نأتى معك ونعمل ما تشاء فى تغيير النظام فى الجزيرة العربية.

وكان هوى الرسول مع هذا العرض لأنه يحل له قضية المشركين ،وتقسيم العائلة والأسرة والعشيرة إلى فريقين.

فقال بينه وبين نفسه : إن هذا العرض يشكل بالنسبة لى كزعيم سياسى شيئا جيدا لأنه يحقق لى مصالحة مؤقتة مع العدو .وماذا يعنى لو أننى ذكرت اللات والعزى لمدة سنة واحدة ثم أغير بعدئذ . ثم إن الوحى يتغير طبقا للظروف.

ويضيف حسن حنفى:

« وعندما نزلت الآية « أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى »، وقال القدماء بأن الشيطان قد همس فى قلب النبى «تلك الغرانيق العلى وان شفاعتهن لترتجى » إنهم يسمونها من الشيطان ،ونحن نقول من هوى النفس على أساس هذا العرض..»

انتهى الاقتباس من«حسن حنفى».

إنه الخوف الذى يبديه دعاة معصومية النبى عن الخطأ .وحقيقة أن آيات سورة الحج تثبت أن الرسول (صلعم) قد تمنى ودخل الشيطان إليه من خلال هذا التمنى ، ثم قام نص الوحى الناسخ بتدارك الخطأ .وكلها وقائع تضع هؤلاءِ ي حرج بالغ لأن النص الثانى الذى يؤسسونه -وهو من وضعهم -يستهدف فى حقيقة الأمر إخراج الرسول من الحالة البشرية إلى الحالة الإلهية .ولا يلتفت العقل الإسلامى أحادى التوجه إلى حجية النص القرآنى هنا وإنما يمارس خروجا عليه» وهذه هى بالضبط الفكرة المركزية في بحث « أيمن عبد الرسول » التى لابد أنها سوف تثير جدلا واسعا أرجو أن يكون مثمرا وجديا وفاتحا لآفاق مستقبلية فى الدراسات التراثية .

ويترجم لنا أشرف الصباغ مقالا نقديا فكريا عن التقليديين وما بعد الحداثيين فى روسيا الآن بعد أن اكتسحتها الرأسمالية الوحشية وفرضت قانون السوق عليها حيث جددت التقلبات العنيفة- بل والمأساوية التى شهدتها روسيا الاهتمام بالأدب ،وانتشر كل ما هو مترجم وما كان ممنوعا فى السابق بعد أن انتهى عصر الرقابة الأدبية لينشأ أخيرا ذلك التضاد «بين السوق والفن الخالص» كما تقول الكاتبة حيث ظهرت لدى الأدب البعيد عن السوق نبرة عامة معتمة ، إن لم تكن مظلمة تماما ، ونبرة فراق ونهاية وأفول». ارتبطت جميعا بانهيار توزيع المطبوعات والمجلات الأدبية ، ولمعت النصوص السردية الأكثر إتساعا ورحابة على مستوى اللغة والموجهة مباشرة من الكاتب -البطل.

وبعد ما بعد الحداثة تحدث عودة غير متوقعة لوسائل التعبير الواقعية البدائية ولا أقول الطبيعية الأصيلة ، ولكنها تحديدا الصياغة الأولية البدائية للواقع المباشر ،كما أن ثمة حنينا روحيا أخذ يسيطر على الأدب الشاب ،ولعل هذا الحنين الذى تسجله الكاتبة أن ينفي بقوة إحدى أفكارها «حول» إستحالة وجود أية اشتراكية بوجه إنسانى من حيث المبدأ» ، فالحنين الجارف هو الماض كان العيش الكريم فيه ممكنا رغم كل الصعوبات التى

واجهها التجربة الاشتراكية .

وقد كان شعار الاشتراكية ذات الوجه الإنساني مرتكزا لبيريسترويكا جورباتشوف وكان فى حقيقته شعارا زائفا لأن الأصل فى الاشتراكية أنها ذات وجه إنسانى ، وإنما جرى صك هذا الشعار لا للاطاحة بالبيروقراطية والتسلط والقمع فقط وإنما للاطاحة بالاشتراكية ذاتها «وإلقاء الطفل مع ماء الغسل» كما يقال. وهو أيضا الشعار الذى استخدمه الليبراليون الجدد دعاة السوق وتفكيك الاتحاد السوفيتى والمؤسسات المالية الدولية مثل صندوق النقد والبنك الدوليين لينتج كل هذا الخراب الذى لم تعرف له روسيا مثيلا فى كل عصورها.

ثم إن بروز الحزب الشيوعى الروسى بعد ذلك باعتباره القوة السياسية الأولى بعد تجديد نفسه ، وولادة عشرات الحركات اليسارية الصغيرة التى تنتقده وتراه لا شيوعيا هو خير دليل على أن الاشتراكية ما تزال مطروحة كهدف على جدول الأعمال الروسى رغم الخراب ، وليس القول بالتحرر من الايديولوجية إلا ايديولوجية ضد- اشتراكية.

بقى أن الدراسة تدلنا على الحيوية الفائقة فى الحياة الثقافية الروسية الجديدة وهى ظاهرة يمكن أن تصبح مرتكزا للأمل.

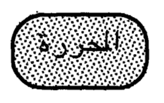
وسوف نطلب من الصديق أشرف الصباغ أن يحول هذه الدراسة إلى مجموعة ملفات يقدم لنا فيها نماذج من أدب هذه التيارات المتلاطمة فى الحياة الثقافية الروسية ابداعا ونقدا..

ومن ضمن السبعين كتابا التى جرت مصادرتها سرا وعلنا فى مصر كان كتاب النبى «لجبران خليل جبران» كما تعرفون وقد شعرت بالخجل من نفسى ومن بلدى وأنا أقرأ مقالا لأستاذ عربى متخصص فى مادة «جبران» بإحدى الجامعات الأمريكية ، وشعرت بالخجل أكثر حين تواترت الكتابات فى الصحف العربية التى تشفق على حال مصر والمثقفين المصريين من المصادرة التى هى شئ خارج العصر ،وجاء تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن حرية الرأى والتعبير فى مصر فى بدايات ١٩٩٩ ليقدم صورة مشينة للتراجع ، ووجدنا أنفسنا شبه عاجزين إزاء هذا التردى المتواصل وكان ردنا عليه هو نشر ملخص واف لتقرير المنظمة والمقدمة الجميلة التى كتبها الدكتور ثروت عكاشه لكتاب النبى« لجبران » الذى ترجمه إلى عربية شاعرة عذبة وعميقة وهو تقول لنا:

« رد لقد أراد جبران بكتابة « النبى » أن يقدم لنا نفسه ، ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل ،الذى أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده لإصلاح نفوس البشر ».

وأردنا نحن أن نحتج بكل قوة على المصادرة والقمع وإهانة الثقافة والمثقفين، وكلنا أمل أن يتضامن المثقفون الجادون ويتكاتفو فيما بينهم للوقوف ضد العدوان على الحريات بكل صوره حتى لا نجد أنفسنا وقد أوغلنا فى العتمة وفقدنا الرؤية كلية.

ولأن الأحزان تأبى أن تفارقنا فإننا نقدم لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر مجدى الجابرى الذى رحل عنا فى عز شبابه .. فليرحمه الله ويرحمنا .





نقد الاسلام «الموضوع»

دراسة نقدية في الخروج عن النص

أيمن عبد الرسول

أ- تمهيد لا يدعى العصمة:

نقد العقل الإسلامى أو الفكر الدينى الإسلامى هو المشروع الذى ينجزه الباحث عبر دراسات سابقة أو لاحقة (١) من أجل دراسة شاملة لنقد الإسلام الموضوع، ذلك الإسلام الذى يضع الأسس للآخر المختلف معه على أرضية الإسلام (٢) ثم يخرج نفسه عليها، فيدعى أنه لا اجتهاد مع النص ، ثم يخرج هو فى تنظيراته الموضوعة على النص ،ويؤسس إيديولوجية للخروج على النص،والأدهى أنه يمارس ذلك تحت غطاء سلطة النص نفسه، بوصفه منتج هذه السلطة.

وفى هذه الدراسة نحاول الكشف عن بعض البنى التأسيسية للإسلام السنى ،لقد دشن الفكر الاسلامى الوضعى حجيه فقهية تخرج على النص القرآنى فى بعض تفصيلاته، وتضيف عليه ،وتؤثر فى فهم العامة التبسيطى بأيديولوجية تعارض الأصل الإلهى بوعى أو بدون وعى.

فمثلا كل مسلم يعتقد أن الذبيح الذى يُفْتدى فى قصة إبراهيم وسبب عيد الأضحى هو إسماعيل بينما النص القرآنى لا يصرح باسم الذبيح -بل على العكس تماما- النص القرآنى يلحق قصة الذبح باسحاق ،ولكن لأسباب إيديولوجية قبلية عروبية يصر- أغلب -المفسرين على أن الذبيح هو إسماعيل وليس إسحاق.

كذلك لا تجد فى النص القرآنى آية واحدة تضع عقوبة دنيوية للمرتد- الذى يرتد عن الإسلام- ومع ذلك يضع الفقهاء بابا فى الفقه تحت عنوان أحكام الردة والمرتدين، وإن أثبتنا

أن القرآن لا يضع عقوبة دنيوية أوحدا للمرتد نواجه بتهمة الارتداد!.

فقد شكلت السنة النبوية بكل إشكالياتها إلي جانب الفقه (تلموداً) موازيا للنص القرآني، بل وأقوى منه في الحجية والإلزام.. فلا تجد عقوبات بشعة في القرآن لتارك الصلاة ، بينما تدشن السلطة الفقهية كل أدواتها في إنتاج متخيلات إرعابية تتطور مع كل عصر لتناسب أدوات إرعابه.

الإشكالية جد معقدة ،وما نحاوله هنا ليس رصداً لكل المتناقضات القائمة بين النص الأصلي (القرآن) والنصوص المؤسسة عليه، وميراثه الفقهي السلطوي السني، وهي نصوص تشكلت لوضع إسلام يدعي أنه الإسلام الحق وتخفي روح الإسلام، ذلك الدين الذي جاء تطوراً طبيعيا في ختام مرحلة طفولة العقل البشري ، ليرسي قواعد اجتماعية وسياسية ومدنية تناسب ملامح القرن السادس الميلادي في شبه الجزيرة العربية.

والإشكالية تتضح أكثر كلما تعمقنا في فهم هذا الدين، فالفكر الإسلامي السني وهو صاحب السلطة الدينية- شئنا أم أبينا- التي تنتج سلطة النص والمسيطرة على الوعي الجمعي للمسلمين. إذا درست هذا الفكر جزئيا ، وجدته بلا إشكاليات، وتتضح هذه الإشكاليات كلما حاولت رصد هذا الدين كلياً.

وما نحاوله هنا- وعفواً للاستطراد- هو إعادة فهم الطبيعة الجدلية بين النص الأصلي ومتغيرات العصر، إلى جانب تحليل البنى التأسيسية لهذا الدين ، وإعادة تركيبها من جديد، وهي محاولة تختلف عما فعله القدماء في سياق إثبات صلاحية النص لكل زمان ومكان وفض اشتباكاته الداخلية بوضع علوم القرآن (الناسخ والمنسوخ- المحكم والمتشابه- أسباب النزول- إعجاز القرآن).

وفي سياق هذه الدراسة سوف نعرض لنماذج من التأسيس الايديولوجي للفكر الإسلامي واختياره لتأويل واجتهاد مع النص لا يستند إلى النص أساسا.

مشكلة المنهج

أثيرت مشكلة منهج التعامل مع الدين كما يمارسه الباحث من خلال مناقشات دراساته السابقة، وليكن هذا المنهج واضحاً بلا التواء أو مداراة ، ومنهجنا في التعامل مع الدين، إنه يمكن أن يمر بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الآلهة والأبطال الخارقين.

المرحلة الثانية: مرحلة الرجال العظام.

المرحلة الثالثة: مرحلة البشر العاديين.

وهذه المراحل على التوالى : مرحلة ميثولوجية /ميتافيزيقية (الإله) منفصلا عن العالم، ومرحلة إتصالية بين الميثولوجي والواقعى هى مرحلة صياغة النص القرآنى والاتصال بين الإلهى والإنسانى وإنتاج الرجال العظام ،النبى واتباعه الأوائل، ثم المرحلة البشرية البحتة، وعلى هذا الأساس المنهجى تقوم دراستنا للفكر الإسلامى فى تجلياته المختلفة مع الوضع فى الاعتبار طبيعة الاستمرار الجدلى بين المراحل الثلاث المشار إليها.

وبهذا المنهج نلتمس هنا الخلاف الكبير بين العرض التاريخى المتقيد بقوانين التاريخية لتطور ما نسميه (الإسلام) بغض النظر عن أنواع العقل المعرفى السائد فى إسلامات عديدة، يحتكر كل منها لنفسه الارثوذوكسية الفائقة السليمة من كل ضلال(٣).

مع التأكيد على أن هذا التمهيد لا يدعى العصمة وأن مشروع نقد الاسلام الموضوع لا ينحاز لمذهب دون آخر، ولكنه فى الأساس محاولة قراءة تاريخية وأنثربولوجية لهذا الدين.

*** ملاحظة أولية:**

فى جدل الإسلام مع الديانات السابقة عليه كان حريصا على توطيد علاقاته مع الأديان التوحيدية ، ونفى أية علائق وثنية أو أسطورية مع تراث المنطقة العربية ،حتى تم تحويل دلالات (التراث) لتنحصر فى التراث العربى الإسلامى، والذى يبدأ بـ« إقرأ» أول ما نزل على النبى من القرآن ، رغم أن القراءة تستلزم نصا مكتوبا يقرأ، ذلك النص فيما نزعم هو التراث التأسيسى للإسلام الذى تم استبعاده ووضعه فى دائرة الأساطير وماهو مسطور ،حتى يتم عمل قطيعة ثقافية مع التراث المؤسس للإسلام(٤).

بمعنى إدخال التراث السابق عليه فى دائرة الاسطورة التى اتخذت فى لغة العرب الاعتيادية معانى مقترنة بالتخريف والمجازات اللامعقولة ،وللأسف ما زال بعضنا يؤمن بأن الاسطورة قصة خرافية غير حقيقية.

وكانت محاولات منكرى نبوة محمد- كما يحدثنا القرآن- تدور فى فلك وصل ما انقطع من هذا التراث الذى فرض عليه قراءته ،فأتهموه بتأليف القرآن(وقال الذين كفروا إن هذا إلا

إفك أفتراه وأعانه عليه قوم آخرون فقد جاءوا ظلماً وزورا وقالوا أساطير الأولين أكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا) الفرقان ٤ . ٥.

وقد نجح الإسلام (النص والتاريخ) فى عمل قطيعة معرفية مع جذوره التاريخية بعد وضعها فى دائرة الأسطورة / الخرافة- اللاعقلانية فى الفهم العربى.

وفى إطار ذلك، حرص الإسلام على ذم الأسطورة واستبعادها ، وذم التأويل ووصف من يتبعه بالزيغ والضلال، وذم النصوص المقدسة السابقة عليه فاتهمها بالتحريف .. واتسعت دائرة المحظورات فى الإسلام الموضوع مع تحوله من المرحلة المفارقة /الإلهية إلى دائرة الفقهاء / البشر العاديين .. فأصبحت دائرة الحرام تتسع إلى نقد الصحابة الذى أصبح سيئة لا تغتفر ، ورد أحاديث النبى الأحادية كفر /فى نظر بعض الكتاب ،وشخصية النبى أصبحت صاحبة العصمة المطلقة، بل هى أول ما خلق فى العالم (النور المحمدى) (٥) ونشطت الارثوذكسية الإسلامية فى وضع قائمة لا متناهية من دوائر الحرام، وصيغ النص الفقهى الإسلامى ليوازى حجية القرآن الذى من المفترض-فى المخيلة الإسلامية- لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها ، فتم فهم ذلك على أنه ترخيص بالتحريف فى محاولات وضعنة الدين بوصفه كامل الصلاحية لكل زمان ومكان.

هذه الملاحظة يجب فهمها فى سياق اجتهادنا البشري النسبى الذى لا يمكنه ادعاء امتلاك المطلق ،ولا ادعاء العصمة من الخطأ إذا اجتهد.

٢- نصوص من كتب لم تصادر بعدا

تثبت دراسات عديدة سابقة أن المصادرة بنية أساسية فى العقل الوحدوى / التوحيدى الذى يعتمد (المصادرة) كسلاح أخير، وأول فى بعض الأحيان فى مواجهة خصومه.. فيصادر على المعارضين له وعلى أفكارهم، رغم أن المصادرة تعكس من ناحية أخرى ضعف الدين الذى يصادر على آراء معارضيه ، فى نفوس من يدافعون عنه، ويعكس الإحساس بالتقزم والرهبة من كل ما من شأنه أن يمس العقيدة .. وأحيانا عن ضعف فى بنية العقيدة نفسها ، أو عن ضعف فى نفوس وعقول معتنقيها.. إلا أن النهاية فى الحالتين واحدة هى مصادرة من يكشف هذا الضعف.

والنصوص التي نلقى عليها الضوء فى بحثنا هذا نصوص موجودة فى كتابات الإسلام

الموضوع وفى كتب لم تصادر بعد، وعرضنا لها هنا لا يمثل أى دعوة لأى جهة لمصادرتها!.

نص(١) ومما وقع أيضا: قصته صلى الله عليه وسلم معهم لما قرأ سورة النجم بحضرتهم -فلما وصل إلى قوله (٥٣: ١٩، ٢٠) « أفرأيتم اللاة والعزى ومناة الثالثة الأخرى؟ » ألقى الشيطان فى تلاوته: تلك الغرانيق العلى. وإن شفاعتهن لترتجى وظنوا أن النبى صلى الله عليه وسلم قالها، ففرحوا بذلك فرحاً شديداً ،وتلقاها الصغير والكبير منهم ،وقالوا كلاما معناه : هذا الذى نريد، نحن نقر أن الله هو الخالق الرازق المدبر للأمور ، ولكن نريد شفاعتها عنده. فإذا أقر بذلك ليس بيننا وبينه أى خلاف.

واستمر رسول الله صلى الله عليه وسلم يقرأها، ،فلما بلغ السجدة سجد وسجدوا معه ، وشاع الخبر: أنهم- أى مشركو مكة- صافوه، حتى أن الخبر وصل إلى الصحابة الذين بالحبشة ، فركبوا البحر راجعين ، لظنهم أن ذلك صدق. فلما ذكر لرسول الله صلى الله عليه وسلم : خاف أن يكون قاله.

فخاف من الله خوفا عظيما ،حتى أنزل الله عليه (٢٢-٥٥ وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته -إلى قوله عذاب يوم عقيم) (٦).

نص (٢) :(ألم تر إلى ابن حجر شارح صحيح البخارى فى كتابه الجليل (فتح البارى) الذى قال فيه العلماء بحق لا هجرة بعد الفتح! إن الرجل على صدارته فى علوم السنة قوى حديث الغرانيق ،وأعطاه إشارة خضراء فمر بين الناس يفسد الدين والدنيا ،والحديث المذكور من وضع الزنادقة ، يدرك ذلك العلماء الراسخون!.

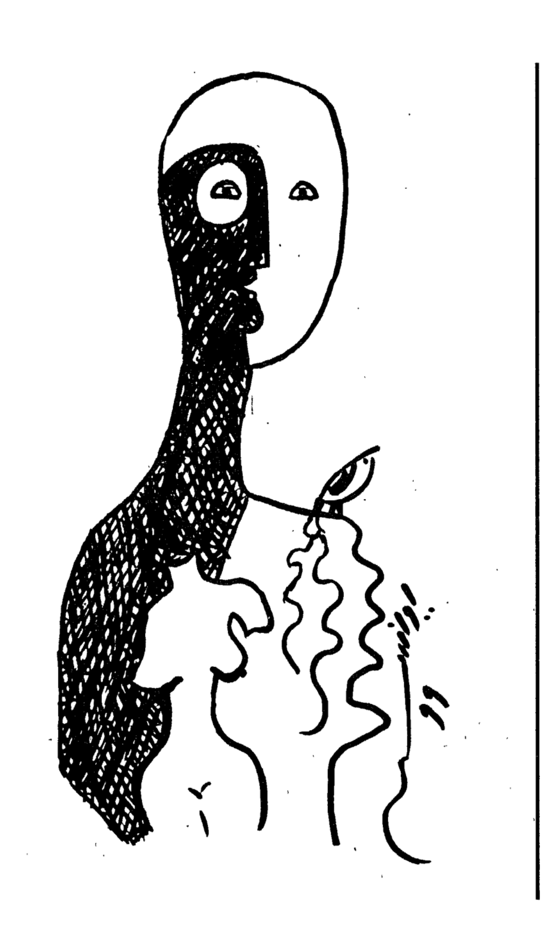
وقد انخدع به الشيخ محمد بن عبد الوهاب فجعله فى السيرة التى كتبها عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ،والشيخ هو من هو غيرة على عقيدة التوحيد ودفاعا عنها.

ثم جاء الوغد الهندى سلمان رشدى فاعتمد على هذا الحديث المكذوب فى تسمية روايته « آيات شيطانية »« ! » (٧).

نص (٣) (وإليك القصة كما وردت عند الطبرى ؟ لترى كيف كان هذا المؤرخ (عبيطا) (!!) من الباحث- إلى درجة يتصور معها أن مثل هذا الخبر لا يمكن أن يضر الإسلام.

قال أبو جعفر الطبرى (ج٢ ص ٣٣٧) وما يليها.. فكان رسول الله (ص) حريصا على صلاح قومه، محبا مقاربتهم بما وجد إليه السبيل ، قد ذكر-أنه تمنى السبيل إلى مقاربتهم

،فكان من أمره فى ذلك ما حدثنا ابن حميد قال : حدثنا سلمة قال: حدثنى محمد بن اسحاق عن يزيد بن زياد المدنى عن محمد بن كعب القرظى قال: لما رأى رسول الله (ص) تولى قومه عنه، وشق عليه ما يرى من مباعدتهم ما جاءهم به من الله تمنى فى نفسه أن يأتيه من الله ما يقارب (أو يقرب) بينه وبين قومه، وكان يسره مع حب قومه وحرصه عليهم أن يلين له بعض ما غلظ عليه من أمرهم حتى حدث بذلك نفسه وتمناه وأحبه ،فأنزل الله عليه (والنجم إذا هوى(١) ما ضل صاحبكم وما غوى(٢) وما ينطق عن الهوى(٣) فلما أنتهى إلى قوله : أفرأيتم اللاة والعزى ومناة الثالثة الأخرى (٢٠) سورة النجم ٥٣/١-٢٠) ألقى الشيطان على لسانه- لما كان يحدث به نفسه ويتمنى أن يأتى به قومه : «تلك الغرانيق العلا، وإن شفاعتهن لترتجى به فلما سمعت بذلك قريش فرحوا وسرهم وأعجبهم ما ذكر به آلهتهم فأصاخوا له والمؤمنون يصدقون نبيهم فيما جاءهم به عن ربهم ، ولا يتهمونه علي خطأ ولا وهم ولا زلل ، فلما انتهى إلى السجدة منها وختم السورة سجد فيها فسجد المسلمون لسجود نبيهم تصديقا لما جاء به واتباعاً لأمره، وسجد من فى المسجد من المشركين من قريش وغيرهم، لما سمعوا من ذكر آلهتهم ،فلم يبق فى المسجد مؤمن ولا كافر إلا وسجد إلا الوليد ابن المغيرة ، فإنه كان شيخا كبيرا فلم يستطع السجود، فأخذ فى يده حفنة من البطحاء فسجد عليها ، ثم تفرق الناس من المسجد و خرجت قريش وقد سرهم ما سمعوا من ذكر آلهتهم يقولون : قد ذكر محمد الهتنا أحسن الذكر ، قد زعم فيما يتلو «إنها الغرانيق العلا وأن شفاعتهن لترتجى ،وبلغت السجدة من بأرض الحبشة من أصحاب رسول الله(ص) ،وقيل : أسلمت قريش، فنهض منهم رجال وتخلف آخرون. وأتي جبريل رسول الله (ص) فقال : يا محمد ما صنعت ؟ لقد تلوت على الناس ما لم آتك به عن الله عز وجل ، وقلت ما لم يقل الله. فحزن رسول الله (ص) عند ذلك حزناً شديداً ، وخاف من الله خوفاً كثيراً ، فأنزل الله عز وجل- وكان به رحيما- يغزيه ويخفف عليه الأمر ويخبره أنه لم يكن قبله نبى ولا رسول (إلا) تمنى كما تمنى ، وإلا أحب كما أحب، إلا والشيطان قد ألقى فى أمنيته كما ألقى على لسانه (ص) فنسخ الله ما ألقى الشيطان وأحكم آياته ، فأنزل الله عز وجل : «وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته، فينسخ الله ما يلقى الشيطان ثم يحكم آياته والله عليكم حكيم(٥٢ سورة الحج (٥٢/٢٢).



فأذهب الله عن رسوله الحزن ، وآمنه من الذى كان يخاف ونسخ ما ألقى الشيطان على لسانه من ذكر آلهتهم : إنها الغرانيق العلا ، وإن شفاعتهن لترتجى ، بقوله تعالى حين ذكر اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى (ألكم الذكر وله الأنثى) (٢١) تلك إذا قسمة ضيزى (٢٢) أي عوجاء إلى قوله: لمن يشاء ويرضى ٢٦ (سورة النجم، ٥٢/ ٢١-٢٦)، أى : كيف تنفع شفاعة الهتكم عنده!.

فلما جاء من الله ما نسخ ما ألقى الشيطان على لسان نبيه قالت قريش: ندم محمد على ما ذكر من منزلة الهتكم عند الله ،فغير ذلك وجاء بغيره .وكان ذلك الحرفان اللذان ألقى الشيطان على لسان رسوله (ص) قد وقعا فى فم كل مشرك ، فازدادوا شراً إلى ما كانوا عليه وشدة على من أسلم واتبع سول الله (ص) منهم) الطبرى تاريخ ٢/ ٣٢٨ - ٣٤٠) .(٨)

نص٤: (ومن الأباطيل التى يرويها ابن جرير فى تفسيره- دسيسة دسها على الإسلام يوحنا الدمشقى فى عصر بنى أمية- ما ذكره فى تفسيره لقوله تعالى فى الآية (٣٧) من سورة الأحزاب :(وإذ تقول للذى أنعم الله عليه وانعمت عليه أمسك عليك زوجك وأتق الله وتخفى فى نفسك ما الله مبديه وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه . الآية حيث يقول ما نصه : يقول الله تعالى ذكره لنبيه (ص) عتابا من الله له : واذكر يا محمد إذ تقول للذى أنعم الله عليه بالهداية، وأنعمت عليه بالعتق- يعنى زيد بن حارثة مولى رسول الله (ص) إمسك عليك زوجك واتق الله، وذلك أن زينب بنت جحش -فيما ذكر- رآها رسول الله (ص) فأعجبته وهى فى حبال مولاه ، فألقى فى نفس زيد كراهتها ، لما علم الله مما وقع فى نفس نبيه ما وقع، فأراد فراقها ، فذكر زيد ذلك لرسول الله(ص) فقال له رسول الله(ص) : .أمسك عليك زوجك) ،وهو (ص) يحب أن تكون قد بانت منه لينكحها (وأتق الله) وخف الله فى الواجب عليك فى زوجته (وتخفى فى نفسك ما الله مبديه) يقول : وتخفى فى نفسك محبة فراقه إياها لتتزوجها إن هو فارقها ، والله مبد ما تخفى فى نفسك من ذلك و تخشى الناس والله أحق أن تخشاه، يقول تعالى ذكره: وتخاف أن يقول الناس: أمر رجلا بطلاق امرأته ونكحها حين طلقها ، والله أحق أن تخشاه من الناس(٩).

أ- الخروج على النص:

ثمة واقعة شهيرة فى التاريخ الإسلامى ، تمثل خروج مجموعة من المقاتلين على الإمام على فى واقعة صفين ،حتى أن الإمام على نفسه لقى مصرعه على يد أحد أولئك الخوارج.. وعلى التوازى بدأ تاريخ الخروج على النص موازيا للخروج على الشخص متمثلا فى التشيع والتأويلات الباطنية وبداية عصر جديد تنتصر فيه سلطة الخلافة لمن لا سلطان له إلا السيف، ومن هنا بدأ الانشقاق بين الزمانى والأزلى فى النص الإسلامى ، وبدأ الخروج على النص بكل تنويعاته يظهر على ساحة النضال الإسلامى.

وأصبح الخروج على النص مشروعا لأصحاب السلطة بل ومرغوبا أيضا ، وأصبح خروج الآخر على نفس النص كفرا صريحا وباطنية يجب أن تحارب ، طالما هى ضد سلطة الخلافة والموالين لها من الفقهاء على طول الخط.

وفيما يلى نماذج لخروج (أصحاب /منتجى) سلطة النص على النص نفسه الذين يدعون الحفاظ عليه ،ومما يبدو أنه الحقيقة- أن الخروج على النص -فى فكر منتجى سلطته كان يبغى الحفاظ على هذه السلطة ضد المحاربين علي تأويله من كل الفرق الإسلامية. ولكن بوعى لم ينضج بعد، وتبعا لظروف وإحداثيات معقدة ومتشابكة مع النص والتاريخ، أو بوعى زائف تحكمه إيديولوجيا محكومة بتصورات بدائية عن طبائع النص والسلطة والنبوة والسياسة وكل مفردات الواقع الجديد الذى تشكل من خلال النص، وتشكل النص من خلاله.

ب- قصة الغرانيق

النصوص التى أوردناها تحت عنوان (نصوص من كتب لم تصادر بعد) من كتب إسلامية تمثل مدارس فكرية مختلفة .النص(١) يمثل الفكر الاسلامى الحديث على يد محمد بن عبد الوهاب. والنص (٢) انتقاد للرواية المذكورة المستمدة من أهم مراجع الفكر السنى(فتح البارى بشرح صحيح البخارى) وهو الكتاب الذى يصفه الفقهاء بأنه أصح كتاب بعد كتاب الله!! كما هو مذكور فى النص(٢) ، وهو لمفكر آثار جدلا هو الشيخ محمد الغزالى وخصوصا كتابه المشار إليه فى الهوامش .. المهم أن هذه الروايات التى أوردناها تمثل قراءة نقدية لقصة الغرانيق ،فالبعض يرى أن(الطبرى) كان عبيطا لإيراده هذه القصة ولا ينتبه إلى أن البخارى أيضا أوردها .. فهل ينطبق عليه الوصف (عبيط) ؟! سؤال محرج .. ولكنه ضرورى.

وهذه القصة التى يصر البعض على أنها من وضع الزنادقة أقول لهم أنها وضع قرآنى

وأننى مدرك لهذا المأزق الذى يحاولون الخروج منه فبالنسبة لقصة (الغرانيق) الشهيرة تقابلها ثلاث إشكاليات فى العقلية الإسلامية الموضوعة أولادها أن القصة فى سياق سورة النجم وفى سورة النجم نص مرجعى هام جدا للوقوف فى وجه منكرى حجية السنة النبوية ألا وهو (والنجم إذا هوى. ما ضل صاحبكم وما غوى، وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحى يوحى) وهذا النص يستدل به دائما عن الحديث عن السنة فيقول الجميع إن كلام الرسول وحى وأنه لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحى يوحى.. هذه إشكالية أولية.

الإشكالية الثانية هى أن ورود حديث الغرانيق بعد هذا التأكيد على حجية كلام النبى ونسبته إلى الوحى دليل نفى لهذه الآيات وأن الرسول هنا وفى السياق نفسه كان يتكلم عن الهوى (أو ألقى الشيطان على لسانه) وبالتالى يشكل هذا الحديث ضربا من ضروب التكذيب للنبى.

الإشكالية الثالثة أن التسليم بحدوث هذه القصة معناه فتح باب الشك أمام ضعاف العقيدة ، فيضعون سؤالا محرجا ..وما أدرانا أن كل ما جاء فى القرآن آيات ربانية، ولم تدخل فيه آيات شيطانية؟.

هذه الإشكاليات هى ما سوغت للإسلام الموضوع هذا الخروج على النص ، بإنكار نص محكم من القرآن على الجانب الآخر وهو نص آية سورة الحج(٥٢/٢٢)«وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبى إلا إذا تمنى ألقى الشيطان فى أمنيته ، فينسخ الله ما يلقى الشيطان ثم يحكم آياته والله عليم حكيم).

فالقرآن يؤكد فى آياته أن واقعة الغرانيق حدثت وتم تداركها بالنسخ فى سورة الحج وسورة النجم ، ولكن من الصعب على الايديولوجية العربية الإسلامية أن تتقبل صورة النبى الذى من الممكن أن يخطئ.. ومن هذا المنطلق كان من الضرورى تكذيب حديث الغرانيق ، وتمجيد صيغة لا ينطق عن الهوى حتى تنسحب على كل كلام النبى ولكن لو لم يتم الخروج على النص لتلافينا كل هذه الإشكاليات التى عرضنا لها فمثلا، لو تم فهم أنه لا ينطق عن الهوى إلا فى القرآن فقط وإن هو إلا وحى يوحى (المقصود بها القرآن) لتم وضع الحادثة فى سياقها المنطقى، وتكذيبها من داخل السياق بأن الله عاتب نبيه فى سورة الحج وتم تدارك الأمر بالنسخ.. وقد أدرك أحمد بن حنبل على تشدده **أن الرسول لا ينطق عن الهوى فيما**

ينقله عن الله فقط وليس فى كل كلامه فكتب «قوله (والنجم إذا هوى) (١: النجم) . قال !
وذلك أن قريشا قالوا : إن القرآن شعر .وقالوا: أساطير الأولين . وقالوا : أضغاث أحلام
،وقالوا تقوله محمد من تلقاء نفسه. وقالوا : تعلمه من غيره- فأقسم الله بالنجم إذا هوى،
يعنى القرآن إذا نزل، فقال (والنجم إذا هوى ،ما ضل صاحبكم) يعنى محمداً دوما غوى وما
ينطق عن الهوى) يقول أن محمداً لم يقل هذا القرآن من تلقاء نفسه. فقال (إن هو) يقول :
ما هو، يعني القرآن (إلا وحى يوحى) فأبطل الله أن يكون القرآن شيئا غير الوحى، لقوله (إن
هو) يقول: ما هو إلا وحى يوحى(١٠). وهكذا حل ابن حنبل إشكالية (ما ينطق عن
الهوى).!!

وتسقط كل الإشكاليات تباعا إذا التزمنا النص فآيات سورة الحج تثبت أن تمنى الرسول
ودخول الشيطان من خلاله أمر طبيعى وتداركه النص، فلماذا كل هذا الخوف من هذه الحادثة؟
هذا ما سنجيب عليه فى الخاتمة.

وكذلك قصة زينب بنت جحش الوارد نصها فى القرآن (وتخشى الناس والله أحق أن
تخشاه) لماذا نستنكر على الرسول أنه بشر يحب ويخفى فى نفسه ما الله مبديه..

إن إنكار هذه الحوادث تحت دعوى الدفاع عن الإسلام هو افتراء على الإسلام، وإدعاء أننا
أعلم من النص وصاحبه بمصالحه!!.

القرآن يقول إن هذه الحوادث وقعت وغيرها فى عتاب النبى ، والإسلام الموضوع يزايد على
القرآن فى الحفاظ على عصمة النبى!!. هل يعقل هذا الخروج على النص!!.

جـ- قصة الذبيح:

من المداخل المهمة- من وجهة نظرنا المتواضعة لقراءة ميراث الإسلام الموضوع قصة إبراهيم
/ أبى الانبياء ،فقد تعرضت هذه القصة الواردة فى النص القرآنى إلى تأويل تحريفى لخدمة
أغراض الايديولوجية الموضوع الإسلامية ، فى نقطتين الأولى العهد الإبراهيمى المقترن بميلاد
إسحاق والثانية قصة الذبيح الذى يفترض اليهود أنه اسحاق ويصر المسلمون على أنه
إسماعيل. وهذه رؤيتنا.

أولا: العهد الإبراهيمى، وبنوع خاص الوعد الذى يرافقه ، لا وجود لهما فى القرآن .
صحيح أن آيات عديدة تأتى على ذكر الحبر الوقور المدعو خليل الله(٤، ١٢٥) لكن قصة

البشارة لإبراهيم على يد الضيوف الغرباء، وولادة إسحاق (٥١، ٢٤- ٣٠) ليست مزودة بأى وعد.

إنها تروى حادثة الفصل الثامن عشر من سفر التكوين، لكنها تفصله عن الفصل السابع عشر ، المهمل كليا ، والذى يأتى علي ذكر العهد الذى قطعه الله مع إبراهيم :«وأقيم عهدى بينى وبينك وبين نسلك من بعدك مدى أجيالهم عهد الدهرلأكون لك إلهاً ولنسلك من بعدك» (١٧ . ٧). ثم يشرب الرب إبراهيم بأنه سيكون له إبن من امرأته سارة ، هو إسحاق ، الذى يتجدد فيه الوعد، باستثناء ابن الجارية هاجر :«فقال الله بل سارة امرأتك ستلدلك ابنا وتسميه اسحاق وأقيم عهدى معه عهدا مؤبدا لنسله من بعده .وأما اسماعيل فقد سمعت قولك فيه، وها انذا أباركه وأنميه وأكثره .. وأجعله أمة عظيمة .غير أن عهدى أقيمه مع اسحاق الذى تلده لك سارة فى مثل هذا الوقت من قابل».

ولنضع فى المقابل الآيات القرآنية التى لم تحتفظ،كما سبق القول ، إلا بقصة الفصل الثامن عشر من سفر التكوين وهى تنقلها كالآتى: «ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى قالوا سلاما قال سلام فما لبث أن جاء بعجل حنيذ فلما رأى أيديهم لا تصل إليه نكرهم وأوجس منهم خيفة قالوا لا تخف إنا أرسلنا إلى قوم لوط وامرأته قائمة فضحكت فبشرناها باسحاق ومن وراء اسحاق يعقوب قالت يا ويلتى أألد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخا إن هذا لشئ عجيب قالوا أتعجبين من أمر الله... إنه حميد مجيد)(١١ . ٦٩ . ٧٣) من الوجهة القرآنية ، إن البشارة بمولد اسحاق تشبيهه ببشارة مولد يوحنا المعمدان ويسوع «كذلك الله يفعل ما يشاء» كان الجواب لذكريا (٣ . ٤٠) ثم لمريم «كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون» (٣ر٤٧) . أو أيضا : «كذلك قال ربك هو عليَّ هين» (١٩ . ٢١) : إن الفرق فى الإسلوب بين آيات القرآن وفقرات الكتاب المقدس أو الاناجيل لواضح حول هذه المسألة.

فالانزال القرآنى يسطع من علو السماء مثل الصاعقة ،بينما الوحى الكتابى يتسرب فى تاريخ البشر وينتشر معه.-

فضلا عن ذلك ، إذا كان الإسلام يعترف باسحاق كنبى، فهو يضع إسماعيل فى مكان مساو له على الأقل .مع ابن هاجر. وضع ابراهيم قواعد بيت مكة ، الكعبة« «وعهدنا إلى

إبراهيم وإسماعيل أن طهرابيتي للطائفين (تلميح إلى أحد طقوس الحج، وهو يقوم على الطواف حول الكعبة)، والعاكفين والركع السجود »(٢ , ١٢٥) . وغالبا ما يأتي القرآن على ذكر إسماعيل مع أبيه ، إلى جانب اسحاق ويعقوب وأسباط اسرائيل الاثنى عشر.

إنه لمعترف بميثاق الله مع بنى إسرائيل على أنه حقيقى لكن غير حصرى ولا دائم : «وإذ أخذنا ميثاق بنى إسرائيل .. «٢ر٨٣). ونلتقى مجددا بالاداة :«إذ» التى تعطى للحدث واقعية دقيقة لم يخطئ فعلا مفسرو القرآن بشأنها : هذا الميثاق ،حسب شرحهم ،هو لفترة من الزمن ،مما يوضح تصلب تعارض الإسلام مع اليهودية حول هذا الموضوع(١١).

هذا عن العهد وهو ما لم نناقشه هنا ولكن ماذا عن الذبيح ؟.. القصة كما وردت فى القرآن سورة الصافات الآيات من ٩٩- ١١٣.. نصها: «وقال إنى ذاهب إلى ربي سيهدين . رب هب لى من الصالحين . فبشرناه بغلام حليم .فلما بلغ معه السعى قال يا بنى إني أرى فى المنام إنى أذبحك فانظر ما ترى قال يا أبت أفعل ما تؤمر ستجدنى إنشاء الله من الصابرين.

فلما اسلم وتلّه الجبين. وناديناه أن يا ابراهيم قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزى المحسنين . إن هذا لهو البلاء المبين. وفديناه بذبح عظيم .وتركنا عليه فى الآخرين. سلام على إبراهيم. كذلك نجزى المحسنين. إنه من عبادنا المؤمنين .وبشرناه باسحاق نبيا من الصالحين .وباركنا عليه وعلى اسحاق ومن ذريتهما محسن وظالم لنفسه مبين).

ونعرض لتفسير واحد من أعلام أهل السنة وهو الإمام أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقى المتوفى سنة ٧٧٤هـ في تفسيره المسمى (تفسير القرآن العظيم) ورغبة منا فى عدم الإطالة فى الاستشهادات النصية نوجز ما أورده إبن كثير فى تفسيره الجزء الرابع ص١٤-١٩ من طبعة المكتبة القيمة عام ١٨٩٣.

فقد أورد ابن كثير بعد تفسيره للآيات السابقة فصلاً فى ذكر الآثار الواردة عن السلف فى أن الذبيح من هو؟ خلاصته أن من قال هو إسحاق عليه السلام مجموعة كبيرة من الصحابة هم: سفيان الثورى ،على بن أبى طالب ،عمر بن الخطاب، عبد الله بن مسعود ،عبد الله بن عباس ،وكذا قال عكرمة، سعيد بن جبير ،مجاهد والشعبى ،وعبيد بن عمير وزيد بن أسلم، وقتادة ومقاتل وغيرهم.

كل هؤلاء الأعلام يذهبون إلى أن الذبيح هو إسحاق وليس إسماعيل.

ثم يورد ابن كثير فصلا آخر فى ذكر الآثار الواردة بأن- الذبيح- إسماعيل عليه السلام وهو الصحيح المقطوع به، كما ينص ابن كثير فى تفسيره.

وروايته عن إبن عباس وعلى، وابن عمر وأبى هريرة، سعيد بن المسيب، وسعيد بن جبير والحسن، ومجاهد والشعبى ومحمد بن كعب القرظى ،وغيرهم.

ومن الواضح أن المقارنة النقدية بين كل هذه الروايات والأسانيد لن تفيد بشئ- وما أسترسلت فيها إلا لإشراك القارئ معى فى البحث- خاصة وأن المسلم به عند العرب أن

الذبيح هو إسماعيل وليس إسحاق ،ومن العجب أن تقرأ رواية تقول عن يهودى أسلم أنه حدث عمر بن عبد العزيز أن اليهود لتعلم أن الذبيح هو إسماعيل ، لكنهم بدلوه إلى اسحاق لعلمهم أن اسماعيل أبو العرب ،وهذا شرف سحبوه على أنفسهم فبدلوه باسحاق.!!

والأعجب أن تجد من يتبنى هذه الرؤية فى الإسلام الموضوع المعاصر، بل هى الرؤية المهيمنة على الإسلام الموضوع حتى اليوم(١٢). ولكن إذا حكمنا العقل والمنطق ، فثمة تهافت كبير فى هذه الروايات ، ولها ما يبررها ، فإذا اتفقنا مع مؤرخى الإسلام على أن إسحاق أبو يعقوب وبالتالى هو أصل القبيلة الإسرائيلية وادعاء ذبحه وفديته هو شرف يدعيه اليهود لانفسهم فإننا بصدد مشكلة بدهية.. وهى إذا كانت التوراة تقول بذبح إسحاق وفدائه فما هى مبررات التوراه فى السبق التاريخى لأن تجعل المفدى هو إسحاق .. هل كانت تعلم أن إسماعيل سيصبح أبا للعرب؟!.

وإذا افترضنا صدق هذه الرواية -على تهافتها-من يمتلك المبرر الأقوى لإدعاء نسبة الذبيح إليه .. اليهود .. أم العرب؟!. مع الوضع فى الاعتبار السبق التاريخى لكتابة التوراة!

فلنحتكم للنص القرآنى أولا ،والذى لم يصرح نصا باسم الذبيح .. ولكنه أشار -ضمنيا -إلى كونه اسحاق- وإلا لما حدث الانشقاق بين وجهتى النظر داخل الإسلام نفسه- بل إن كونه إسحاق أرجح عند بعض المفسرين-المغضوب عليهم من أهل السنة -مثل الزمخشرى فى تفسيره الكشاف المجلد الرابع ص٥٦ -٥٩ -طبعة دار الريان للتراث ،وكذلك أبو جعفر بن جرير الطبرى فى تفسيره الكبير وتاريخه والذى يدعى الكثيرون من منظرى الإسلام الموضوع أنه محشو بالإسرائيليات ،وغيرهما.

والنص القرآنى يبدأ رواية الذبح بالبشرى من الله إلى إبراهيم بغلام حليم والمعروف -كما سبق وأشرنا- أن اسحاق هو الذى ولد بالبشارة ، وبمعجزة إلهية ،والرواية معروفة حيث صكت سارة وجهها وقالت عجوز عقيم، واستعجبت من أمر هذه البشرى بغلام إسمه اسحاق .. ولم يرد إسم إسماعيل ولو مرة واحدة مقرونا ببشرى سابقة على مولده ، فضلا عن أنه ابن الجارية المصرية (هاجر) والذى انجبته بعد اتصال جنسى مباشر مع إبراهيم.

منطقيا لا حاجة للبشرى فى مولد إسماعيل والبشرى متعلقة بمولد إسحاق .. هذه واحدة أما الثانية أن القرآن بعد أن استعرض قصة الذبح / الفداء كرر البشرى باسحاق نبيا ومن الصالحين ، وأثنى على إبراهيم واسحاق ، فلا أثرقرآنياً هنا لذكر إسماعيل فى سياق البشرى أو قصة الذبح/ الفداء.

ونعود لتفسير إبن كثير فنراه يقول نصاً:(فبشرناه بغلام حليم) وهذا الغلام هو اسماعيل عليه السلام فإنه أول ولد بشربه ابراهيم عليه السلام ،وهو أكبر من إسحاق باتفاق المسلمين وأهل الكتاب ، بل نص فى كتابهم أن اسماعيل عليه السلام ولد ولإبراهيم عليه السلام ست وثمانون سنة ، وولد اسحاق وعمر ابراهيم عليه السلام تسع وتسعون سنة، وعندهم أن الله تبارك وتعالى أمر إبراهيم أن يذبح إبنه وحيده ،وفى نسخة أخرى بكره فأقحموا هاهنا كذبا وبهتانا اسحاق ولا يجوز هذا لأنه مخالف لنص كتابهم(!) -علامات التعجب من عندنا- وإنما اقحموا اسحاق لأنه أبوهم وإسماعيل أبو العرب فحسدوهم فزادوا ذلك وحرفوا وحيدك بمعنى الذى ليس عندك غيره.فإن إسماعيل كان قد ذهب به وبأمه إلى مكة ،وهو تأويل وتحريف باطل..فإنه لا يقال وحيدك بمعنى الذى ليس له غيره.. وقد ذهب جماعة من أهل العلم إلى أن الذبيح هو إسحاق ، وحكى ذلك عن طائفة من السلف ،حتى نقل عن بعض الصحابة رضى الله عنهم ص١٥ ».

هكذا وبكل بساطة ، نضرب بالعقل والمنطق عرض الحائط .. ومع فرض صدق ما رواه ابن كثير عن تحريف اليهود ..فإن لهم مبرراً آخر غير حسد العرب..وهو أن اسحاق الابن الذى آتى بمعجزة إلهية بعد التسعين ، ثم إنه ابنه من زوجته العقيم العجوز (سارة) ،وليس من الجارية المصرية التى تزوجها لإنجاب اسماعيل بشكل طبيعى .. وبالتالى فهو (اسحاق) وحيده من هذا المنظور .. ثم ألم يتعرض إبراهيم لاختبار خاص بولده إسماعيل عندما تركه هو

وأمه طفلا صغيرا بوادٍ غير ذى زرع عند بيت الله الحرام .. أليس هذا اختبارا لإسماعيل وأمه هاجر؟.

ثم وتمشيا مع المنطق المعكوس .. أيهما أعز عند الأب .. الابن الأصغر الذى جاء بمعجزة وبشارة أم الإبن الأكبر الذى ولد من جارية وأختبر فيه بتركه فى الصحراء تأسيسا الشعائر الحج؟. وأيهما أقسى على الأب .. ذبح الأخير أم الأول .ألم تر أن الموقف يعيد نفسه مرة أخرى مع أخوة يوسف وإبيه يعقوب؟.

ثم وأخيرا ، أى منطق ذلك الذى يسوغ الافتراء على النص سوى منطق الايديولوجية العربية التى تدعى شرف النسب إلى إسماعيل فتحاول جاهدة أن تجعله من تعرض للذبح والفداء لتسوغ الاحتفال بعيد الأضحى كشعيرة إسلامية خالصة مرتبطة بموسم الحج. ليصبح الحج كله عربيا ، وشريعة التضحية و الفداء منسوبة إلى إسماعيل ويصبح النبى محمد إبن الذبيحين إسماعيل وعبد الله ! أيهما يمتلك المبرر الأقوى للتحريف والخروج على النص ، العرب أم بنو إسرائيل.

هذه الأسئلة (اللامفكر فيها)مرتبطة بتأسيس إيديولوجيا الإسلام الموضوع.

د- أساطير الصيت

ولأن شخصية النبى- فى المخيلة العربية- شخصية بطولية دشنت لها إرهاصات ونبوءات كثيرة تأسيسا لأسطورة الصيت ،التى تقوم وظيفتها على استثمار ولادة ومآثر بطل شعبى محاط بهالة من الغموض والاعجاز (١٣) كان لابد من تنزيهها عن كل ما يمكن أن يشوه صورتها / الزعامية ، فدشنت له السير النبوية/ الشعبية إرهاصات كثيرة منها قصة الذبح ،وفداء الله لإسماعيل ،جعلت من مولد النبى محمد روايات شعبية ،من رؤى جده عبد المطلب عن ميلاده ،ورؤى آمنة بنت وهب (أم النبى). (١٤) إلى جفاف نهر مقدس ،وإخماد نار الفرس المقدسة، واهتزاز عرش كسرى ،وقصة الفيل.. ولم يسأل أحد هل هذه الروايات تمت صياغتها بعد إعلان النبى نبوته أم قبلها ؟!.

وإذا كانت قبلها .. لماذا كذبه مشركو قريش ؟ وإذا كانت بعدها من كان يملك الأقمار الصناعية ليرصد كل هذه التحولات التى اجتاحت العالم مبشرة بمولد النبى الأعظم؟!.

الأمر الذى يدعونا لتأمل هذه الروايات الشعبية ، وربطها بالصياغات العالمية لأساطير

الصيت المبشرة بميلاد الأبطال العظام والرجال مغيرى التاريخ!!.

وقصة ذبح إسماعيل وفدائه تدخل فى سياق هذه الحكايات الشعبية التى صيغت بيد مؤرخى الإسلام الوضعى.

هذه الروايات الشعبوية تحتاج لدراسة مستقلة تتناول السيرة النبوية كسيرة شعبية أنتجها المتخيل العربى فى سياق تدشين حجية النبوة والتأريخ لها.

٤- خاتمة .. ليست كلمة أخيرة:

(إن اعادة تقييم كل القيم.. مهمة سوداء) (ينتشه). نريد فى النهاية أن نؤكد أن النسبية هى الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن نسلم بها ، وأن كل اجتهاداتنا تدور فى فلك محاولات الفهم والنقد والاجابة على الأسئلة المحيرة والمسكوت عنها فى الاسلام الموضوع كما نتناوله.

وملاحظاتنا النهائية التى نخرج بها من هذه الدراسة أن قصة الغرانيق التى يثبتها النص القرآنى ويثبت فى المقابل نسخ الوحى لها، ترفض من جهة العقل الإسلامى الرافض لتصور أن النبى غير معصوم من الخطأ!.

وقصة زينب بنت جحش ونص القرآن الصريح فيها ترفض كذلك ، ويتهم مؤرخ بثقل وعلم الطبرى بأنه كان(عبيطا) لأنه أورد مثل هذه الروايات ، ولا يلتفت العقل الإسلامى أحادى التوجه إلى حجية النص القرآنى هنا ، وإنما يمارس خروجا عليه .

ويتهم بالزندقة والإلحاد ومن يناقش هذه القضايا والروايات كما أثبتنا فى مقدمات البحث.

إن رصد هذا الكم الضخم من المتناقضات بين النص القرآنى ومفسريه من أهل الإسلام الموضوع ، يحتاج لمجلدات وتضفح الأسئلة الصعبة فى الأوقات العصيبة التى يجرنا فيها البعض إلى الخلف بقوة ألف عام فى الساعة الواحدة.

وينتقد البخارى لأنه أورد قصة الغرانيق ولا ينتقد لأنه أثبت العديد من الأحاديث التى تضرب بعضها بعضاً.

وفى الختام لا نملك إلا أن ندعو الجميع لوضعنة فكر الإسلام ، وفهمه بعيدا عن العاطفة ،ونقده نقدا علميا منهجيا للكشف عن ثغراته التى لا تنكشف إلا إذا تمت دراسته ككل في سياق التاريخ وبمنهج سوسيولوجى يحتمى بالنقد الفلسفى والتاريخى.

فالمرأة في الإسلام تحتاج إلى دراسات عديدة لرفع التجنى عليها ،والمتأثر بالإسرائيليات فيدعى أنهن حبائل الشيطان وأن حواء هى التى أخرجت آدم من الجنة ، تمشيا مع روايات التوراة، وبلا أى سند من النص القرآنى.

وحقوق الإنسان أيضا تحتاج لإعادة صياغة لنعرف إن كانت حقوق الإنسان المسلم فقط.. أم الإنسان بمعناه الشامل فكم من الجرائم ترتكب باسم الدين، ومغالطات لا حصر لها تتم تحت غطاء الإسلام والقرآن.

نحن بحاجة إلى تنقية أصول الإسلام نفسه ، لنكشف عن مدى الاتساق الداخلى فى النسق الإسلامى.

إنها مهمة صعبة ، أن تعيد تقنيم كل القيم ولكنها ضرورية ، وحتمية ، وملحة أيضا ، ونحن على أعتاب قرن جديد، يكتسح فيه طوفان العولمة كل قومية وخصوصية .

قد يصدم هذا البحث الكثيرين ، ولكن لم يعد فى العمر ما نضيعه بلا فائدة، وسلاحنا فى

هوامش

(١) انظر دراساتنا المنشورة بمجلة أدب ونقد حدة الردّة العدد ١٥١ مارس ١٩٩٨- (والنبى والشاعر) العدد ١٥٨ أكتوبر ١٩٩٨- ونقد سلطة النص) العدد ١٦٤ إبريل ١٩٩٩ والتى تدور كلها حول إشكاليات الفكر الإسلامى على كافة الأصعدة ومن الدراسات التى تحت الإنجاز (النبى والساحر) (التكفير والتكفير المضاد) نقد العقل التوحيدى وغيرها من الدراسات قيد البحث والتى تتمحور حول نقد الإسلام الوضعى.

(٢) والمعنى هنا هو سلطة أهل السنة والجماعة -الارثوذكسية الإسلامية -التى تدعى امتلاك مفهوم (الإسلام الحق).

(٣) آركون (محمد) -أين هو الفكر الإسلامى المعاصر؟. ترجمة وتعليق هاشم صالح- دار الساقى- طبعة ثانية ١٩٩٥ من مقدمة المؤلف ص٧ وما بعدها.

(٤) راجع بهذا الصدد اجتهادات د سيد القمنى (الأسطورة والتراث) ود. عبد الهادى عبد الرحمن (التاريخ والأسطورة) ومحمد أركون .. وفراس السواح وغيرهم.

(٥) أنظر كتابات المتصوفة وكلامهم عن أن أول ما خلق الله خلق النور المحمدى ،فأشرق على العالم !! وهذا من جانبنا يوضع فى سياق التخريف!.

(٦) ابن عبد الوهاب (الشيخ محمد) -مختصر سيرة الرسول- القاهرة ١٩٥٦ ص٢٢).

(٧) الغزالى (محمد) -السنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث -الطبعة ١١ مارس ١٩٩٦ دار الشروق -القاهرة ص٢٠.

(٨) مؤنس (د/ حسين) تنقية أصول التاريخ الإسلامى دار الرشاد. الطبعة الأولى ١٩٩٧- ص٨ -١١.

(٩) تفسير (الطبرى) أبو جعفر بن جرير- ج٢٢ ص١٠ نقلا عن (الإسرائيليات فى التفسير والحديث د. محمد حسين الذهبى- مكتبة وهبه- طبعة ٤ ١٩٩٠ ص١٠٣ -١٠٤.

(١٠) الإمام أحمد بن حنبل -الرد على الزنادقة والجهمية -المطبعة السلفية ومكتبتها -القاهرة الطبعة الأولى -١٣٩٣ هـ- ص٢٦.

(١١) أرنلديز(روجيه) (رسل ثلاثة لإله واحد) ترجمة وديع مبارك منشورات عويدات بيروت -باريس. ص٢٠، ٢١.

(١٢) أنظر د. أحمد شلبى -مقارنة الأديان (١) اليهودية -الطبعة ٨ -القاهرة ١٩٨٨- دار النهضة المصرية ص١٣٥ .حيث يندفع فى محاولات إثبات أن الذبيح هو إسماعيل وليس إسحاق وغيره من الكتب الإسلامية التى تحسم الأمر بالاستناد إلى قول منسوب إلى النبى أنه ابن الذبيحين إسماعيل وعبد الله والأمر سنشير إليه دراسات أخرى حول أساطير الصيت فى الإسلام الوضعى.

(١٣) صموئيل هنرى هووك- منعطف المخيلة البشرية بحث فى الأساطير -ترجمة صبحى حديدى -دار الحوار -اللاذقية -طبعة أولى ١٩٨٣ ص١٢.

(١٤) راجع السيرة النبوية لابن هشام- وكل القصص والتواريخ التى تناولت ميلاد النبى محمد ، ولاحظ إرهاصات المولد التى يمدها البعض إلى قصى بن كلاب مؤسس العشيرة القرشية (خليل عبد الكريم- قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية- وسيد محمود القمنى -الحزب الهاشمى وتأسيس الدولة الإسلامية -وإبراهيم الابيارى معاوية الرجل الذى أنشأ دولة -وحسن ابراهيم حسن- تاريخ الاسلام- وغيرها المؤلفات التى وضعت فى السيرة النبوية.

ثلاث قصص

مدحت يوسف

لوحة

أرسم بحرا بلا شيطان . أسفله قطار. لا قضبان . لا تذاكر لا قيود تحد من حركته . يتماوج هادئا . يحملك حيث الحبيبة ترقد بين الأصداف . لا توقظوا الحبيبة حتى تشاء أو حتى يشاء . جسد الحبيبة لؤلؤة .الريش يغطيه .الأشجار تنبت من نهديها .ملاك يسدل التسار . يبدو المنظر باهتا .الحبيبة تغير من وضعها . تقوم من نومها صورة المحبوبة مطبوعة على الرمال . المياه تغطى كل التفاصيل .الصورة نغم .الأذن صماء .القطار يحملك من جديد إلى بلاد لا تكف عن التبدل والتحور . صور تطبع . موسيقى تسرى . قطارات تعوى . أمواج تصخب . بحور ليس لها شطان .حبيبتى لم أجدها بعد . لا توقظنى حتى أرسم من جديد أو أحتضنها.

صورة وصورة أخرى

عندما تنظر فى المرآة تظهر صورتها متألقة بثوبها الأحمر الشفاف . شعرها الأشقر يغطى كل ظهرها . غمازتان على جانبى فمها . تبتسم تزدادان عمقا . تتسع شفتاها كاشفتان عما بينهما من أسنان بيضاء متناسقة .حتى عطرها ينعكس على صفحة المرآة فينتشر أريجه فى أنحاء الغرفة . رائحة جميلة جذابة تملأ المكان .خلف المرآة شيد العنكبوت مملكته بخيوطه الحريرية الدقيقة المتشابكة والتي سرعان ما تمتلئ بالذباب والحشرات العالقة . فردة حذاء قديم ترقد أسفل الخيوط يغطيها التراب فلا يظهر لونها الأصلى .خاتم زفافها المفقود داخل الحذاء المترب.

زوجها يجلس حزينا فى ركن مظلم منزو يده تعبث بالحذاء .أفكاره تصطدم بسقف الغرفة .يئن . يتوجع فيصطدم أنينه بظهر المرآة الأسود القاسى . يحزن العنبكوت لحالته يمد إليه خيوطه .تلتف تلك الخيوط رويدا رويدا حوله .تغطيه تماما يختفى الأنين إلى الأبد بينما تظل زوجته تصلح من مظهرها المتأنق على صفحة المرآة.

خلف أسوار المدى

عملاق أسود اللون. بوابة حديدية ضخمة . رأس العملاق خال من الشعر إلا من ضفيرة تمتد من مؤخرة الرأس وحتى الفخذين (كل عمله سبك النحاس وتحويله إلى قيود)

جذابة هى وجميلة .رآها عند المدخل

المؤدى إلي النفق المظلم . البوابة الحديدية تفتح . رائحة جسدها تملأ النفق وتختلط بالظلام.

اقترب العملاق منها .ألبسها قيدها الذى أعده على مهل .انزعاجها يزداد . تتركه . تهرول . تحاول الهرب منه .عندما تقف لتلتقط أنفاسها تجده دائما أمامها بوجهه الأسود اللامع . تشاهد رجلا يغسل يديه فى بحر من الدماء . يرفعهما .قطرات حقيقية تتساقط من يديه . يحاول غسلهما من جديد دون جدوى.

- أين سأسكن؟.

قاطعهما ضجيج رجل يصرخ: (أخطأت إذ قد أسلمت دما بريئا).

صوته يتردد فى جنبات المكان:

(أنا لا أريد الفضة).

يبحث فى جيوبه الخاوية عن الفضة . لا يجدها . يعاود الصراخ من جديد.

أجابها -فى برود لم تتعود عليه:-

ستسكنين حيث لا يوجد حب فوق القمم الصخرية السوداء . ينبت الشوك. يسكن البرد والنار معا. تخرج الحيات من شقوقها تبحث عن أجساد طازجة تبثها سمومها . تتلوى الأجساد من الألم لكنها لا تموت.

يقول : لك حرية التحدث مع من تشائين إذا استطعت التحدث أو لو أنصتوا هم لما تقولين.

سيدتى حان وقت عودتى كى أتسلم آخرين . أتركك لخيالك الجامح وذكرياتك هما كل ما تبقى لديك فى هذا المكان.

أرجو ألا تكون ذكرياتك سكيناً حاداً يمزق أوصال نفسك المتهالكة.

(صمتُ يخيم على المكان لا يقطعه سوى فحيح الأفاعى . قرقعات الحجارة . صوت البوابة الحديدية وهى تفتح . تغلق . مختلطة بأحاديث متناثرة تقترب من العراك والصراخ).

رجلُ يتخيل بناء مدينة . يتخيل خرقها .

واحد يمتطى شهوته فيسقط على الصخور المدببة . تتمزق نفسه . يقامر ضد ذاته . يخسرها . يحاول من جديد.

هى تائهة بين الكل والذات . نظرت إلى معصمها وجدت اسمها منقوشا على القيد النحاسىْ أسفله رقم ٦٦٦ قرأته بوضوح وغاب عنها ما يعنيه.

تأرجحت علي خيط رفيع ما بين خيالها وذكرياتها . قرقعات الحجارة لم تعد تفزعها.

أفاقت على صوت نغمات تصدر من عمق أعماقها كعواء ذئب جريح .نقشت بأظافرها الطويلة اسمها على الصخرة السوداء بجوارها رسمت دمعتين لأنها لم تعد قادرة على البكاء.

جبران خليل جبران

(١٨٨٣-١٩٣١)

د . ثروت عكاشة

عندما غادر لبنان إلى المهجر ، لم يكن إلا واحداً من قافلة صغيرة فقيرة، تبحث عن الرزق والأمل وراحة البال، ولم يكن قائدها أو رائدها ،حتى تملأ مسئولياته ثغرات الحياة. ولم يكن كذلك أضعفها أو أرقها ،حتى تقطع عليه الرعاية ، سبل الخيال.

وإنما كان بين هذا وذاك ،فتى رقيقا ، يتأرجح بين صور الأمس، وأحلام الغد...

في الجبل الأشم كان مولده.

وبين شجيرات الأرز، كانت خطواته الأولى ، بأقدام حافية.

وخياشيمه لا تزال ممتلئة برائحة الغاب، وثمار الفاكهة.

وسمعه لا يزال مثقلا بما كان بين أبيه وأمه من خلافات.

وقلبه لا يزال مضطربا على أبيه،وقد خلفته القافلة وراءها في الجبل الأشم ،وحيداً غامض المصير.. كالغيب! لا تؤنس وحدته، إلا كأس أو لفافة تبغ!.

وخياله لا يزال مجهداً مكدوداً ،وهو يحاول أن يتبين هذا المستقبل، في بلاد نائية... يعيش فيها قوم آخرون ، يمارسون نوعاً من حياة جديدة، لا يدري ماذا تكون .. وطبيعة الفنان، والمفكر والفيلسوف الكامنة فيه ، تحرك هذه العوامل جميعاً لتوفر له في هذه الرحلة ،ما يفتقده من زاد.

.. الماضي القصير يجتّره ،والسنوات المحدودة من عمره يستعيدها ،فيحس أنه مشدود إلى ذلك كله ، شداً غير رفيق ،وغير رقيق.

وتتجاذب النفسية الساذجة الفنية فيه ،عوامل مختلفة ،من ذكرياته . .

ألوان العقاب التي لحقت به، في مدرسته الأولى ،وفي بيته ،وهو يحاول أن يصور ما يتفاعل داخل نفسه من مشاعر.. في خطوط ورسوم تثير ثائرة معلمه تارة، وتثير ثائرة أسرته تارة أخرى.

ألوان التعصب بين الموارنة والمسيحيين الأرثوذكس من أهل قريته ،وكيف كان أهله من الموارنة يقاطعون بائع الزيت الأرثوذكسي ،وموقفُ أمه السمح من هذا التعصب ،وسعة أفق والده من بائع الزيت الماروني،عندما لم يكن يكتفي بما يشتريه منه ،وإنما كان يحاول أن يدعوه للمبيت ينعم داخل الدار ،بدفء الدار ،وكرم أصحاب الدار.

***

ألوان التقشف فى حياة الجبل، بين بدو الجبل، حينما رحل مع والده مرة، وقضى بضعة أيام مع الطبيعة القاسية الصلبة، وجهاً لوجه.

ألوان العذاب التى استقرت فى شعوره .. وكيف خرج بها إلى المقبرة خلف الكنيسة ،وفى إحدى يديه طاقة صغيرة من بخور مريم العذراء ،وفى اليد الأخرى بضعة أزهار ، يبحث عن قبر المسيح بين القبور ، ليطلق البخور ،وليضع الأزهار، وليتعذب مع المسيح كما تعذب.

هذه الألوان الغنية المتناقضة فى داخل نفسه ،هى التى ألقت به إلى مصيره القلق.

وأمام غموض الحياة الجديدة التى تقصد إليها الأسرة ،كان الصراع الرهيب القاسى، بهيئه لما تعرضت له نفسه من مرارة وأسى.

***

وتصل القافلة إلى بوسطن.

ويعمل أخوه فى التجارة كمن سبقوه ،وأحلام الغنى والثراء، تراوده وتراود معه أفراد الأسرة جميعاً.

ولكن التجارة لا تحقق أحلام الرحيل وتضطر الأسرة- لكى تجد القوت. إلى كثير من الضنى ،وتعيش الأم، على الدمع والعرق والنصح والدعاء.

وتعيش الأختان على أطراف الإبر تنسجان ،وتبيعان..

أما جبران خليل جبران ،فقد وزع حياته ،بين الرسم والقراءة، ومداعبة القلم بالمحاولات.

وفى سن الرابعة عشرة، دخلت حياته أول امرأة.. من بين الظلال والخطوط .. من مرسم فنان.

وبرغم تحذير أمه له ، من « التجربة » ، إلا أنه مضى فى « التجربة » إلى قمتها.

***

الفتى الغر الساذج الغريب.. عرف كيف يدخل بيوت الناس من وراء ستار.. فى غيبة الزوج ، ليغمس شهواته جميعاً فى مغامرة غامضة، لا يعرف لها مصيراً.

وتصور له شهواته ، أنه شبّ على الطوق، وأنه أصبح مسئولاً عن نفسه،وعن تصرفاته ، فلا يعبأ لنصائح الأسرة ، ولا يرضخ لظروفه المتواضعة.

***

وعاد إلى لبنان ، ليستأنف التعليم..

ثم إلى باريس ليدرس الفن..

ثم إلى بوسطن مرة أخرى ،ليلحق بالأسرة المكدودة.

فإذا عوامل المحنة قد تجمعت حولها ، فيتساقط أفرادها ، واحداً بعد واحد كأوراق الخريف.

تموت أخته بالسل ، ثم يموت أخوه بنفس الداء.. ثم أمه.

وكان كتابه الأول ،وكان مرسمه الأول كذلك..

ثم كان حبه الأول ، بعد أن خاض « التجربة » ،حباً مزدوجاً.. فى العدد وفى النوع كذلك.. موزعاً بين حب الروح، وحب الجسد.

الأولى « مارى هاسكل » ، صاحبة مدرسة فى بوسطن ، عشق روحها ، ولكنه لم يشعر أن هذا العشق يملأ حياته كلها ويمدّه بمختلف أهواء نفسه.

والثانية .. « ميشيلين » ، معلمة فى المدرسة التى كانت تملكها « مارى » ارتبط بها رباطاً عاطفياً حاداً ، عوضه عما أحسه من نقص فى حبه الروحى والفكرى الشفاف مع« مارى».

وكان للحبين معاً أثرهما عليه.

وكانت « تجربة » من نوع جديد.

كان جبران يخاطب في « مارى» رأسها .

أما فى« ميلشين » فكان يخاطب قلبها.

ولكم تمنى ، لو أن روح مارى كانت فى جسد « ميشلين » !.

إن جبران ، المحروم ، كانت تنطوى نفسه على مرارة ،وعلى ظمأ.. فكان يريد أن يرتوى من كل إناء ، وأن يستقى من كل كأس ،وأن يرد كل مورد تصل إليه يداه.

كان يدعو إلى القناعة ، وإلى التجرد.

وكان يحطم فى الناس روح الطمع ،وحب السيطرة ، ونوازع التملك ولم يكن هو نفسه قنوعاً ، ولا زاهداً ، ولا عزوفاً ، إلا عن اضطرار.

فلما كانت هذه « التجربة » عاش فريسة ما يذيعه على الناس من رأى، وما يدخره فى نفسه من شعور بالحرمان.

وكان حرمانه أشد تأثيراً عليه من رأيه ، فكان يتمسك بما يحصل عليه جميعاً ، ثم يبحث بعد ذلك عن مبرر ، يبرر به هذا التناقض فى نفسه.

إن حبه « لمارى» يسّر له الذهاب إلى باريس مرة أخرى لمواصلة دراسة الفن ، وليقضى فيها سنوات ثلاثاً ،على نفقتها .. بل ويسّر له بعد ذلك نشر مقالاته وكتبه بالانجليزية .. ولولا أن « مارى» دخلت حياة « جبران » ،ما كنا ندرى هل يستطيع الفنان العربى المهاجر ، أن يجد الوسيلة التى يخاطب بها قوماً غير قومه ، بلسان غير لسانه؟.

وكما دفعت « مارى» بجبران إلى مواطن الفن فى باريس وعواصم أوروبا ،كذلك دفعت به إلى التعبير عن نفسه بالإنجليزية ، بجوار ما عبر عنها بلسانه العربى ، فأضافت بذلك ثروة جديدة إلى أدب جبران.

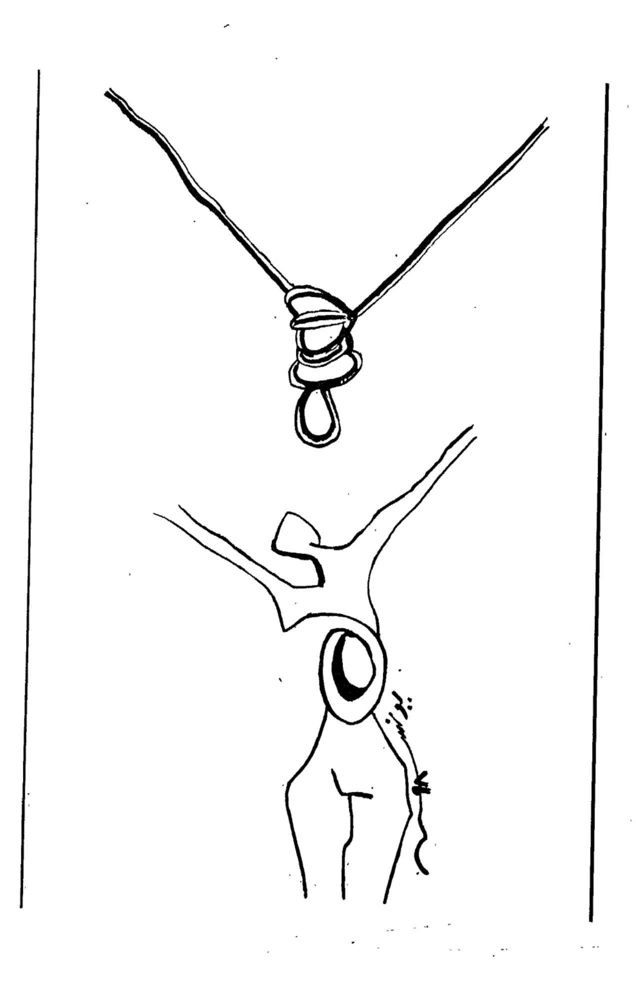
كانت تصحح تعبيره بالإنجليزية ،وتشجعه على المضى فيه، وترى فى ومضاته النابضة ، بشيراً بقلم عظيم.

فلما فعل ، ولما تحقق له حلم كبير، خف فى نفسه ، بعض ما كانت تعانيه..

لقد كان من قبل كاتباً يمثل مدرسة جديدة فى المهجر ، يفخر بها أهله

وعشيرته...
ولكن أهله وعشيرته كانوا يعيشون بعيداً ، فلم يكن يحس كلما كتب أثر ما يكتب فيمن حوله من الناس.
ولعل هذا كان يؤذيه...
لقد كان يريد أن يكون شيئا هاماً حيث يعيش ،كما أصبح شيئاً هاماً ،حيث لا يعيش.
وتحققت له الأمنية.
وكنت «ماري» أيضا ،هي التي حققتها له.
ومع هذا فلم يستطع أن يخلص لها وحدها.
وبينما كان في باريس ، يعيش على ما ترسله له«ماري» ،جاءته «ميشيلين» فجأة ، تلبية للنداء الخفي المتعطش له بين جنباتها ،فنسى الدنيا ،ونسى «ماري» مع الدنيا ،وهو يستقبلها ،ويعرض عليها أن تعيش معه ، فلا يفترقان بعد ذلك أبداً.
ولكن «جبران» لم يكن يستطيع أن يتخلى عن طبيعته القلقة ،حتى والماء بين شفتيه ،بعد طول جفاف.
لأن «جبران» القلق ، المحروم ،التواق إلى كل لذة حتى لو لم يفصح عنها، لم يكن يرضى أن يكون رجل امرأة واحدة، برغم ما كان يراوده من أحلام التوحيد في الحب ،كلما عرض له في قراءاته ودراساته لون ،من ألوان هذا التوحيد.
لقد كان يحيا قبل أن تصل «ميشيلين» إلى باريس في حياة «وليم بليك» الشاعر والأديب والفنان الإنجليزي.
وكان إنتاج «وليم بلينك» هو سحره ،كما كانت سيرة «وليم بليك» هي أمله.
ولم يكن «وليم بلك» عابثاً ،ولا مستهتراً ،ولا مشتت العاطفة والشعور .. بل كان زوجاً مثالياً ،لم يعرف غير زوجه ، صديقاً وخليلا وملهماً.
ولكن جبران ، الهائم في هذه السيرة العطرة ..كان واقعاً تحت تأثير ما هو أقوى من العطر.. قلقه وحرمانه ومرارة نفسه.
ولم يكن تأثره «بوليم بليك» إلا مظهراً من مظاهر طموحه إلى المثل الأعلى.
أما في نفسه.. فقد ظل كما هو : جبران خليل جبران.
ولهذا فقد أراد من «ميشيلين» أن تحيا معه ، خليلة لهواه ...
ولم تكن «مشيلين» تريد أن تكون خليلته ، ولكنها أرادت أن تكون زوجته.
ولم يرض جبران ، ولم ترض«ميشيلين» .. فافترقا ، على غير وفاق .
وكما فعل مع «ميشلين» فعل كذلك مع«ماري» عندما عاد من باريس . فوجد نفسه يجابه صراعاً خفياً مع نفسه.
... الجميل الذي طوقت «ماري» به عنق «جبران» ، يشد عليه الخناق.
والقلق ،والظمأ ،والنفس الحائرة، في جبران ، تسد عليه السبيل.
ولكن روح الشرق الكامنة فيه ، رجحت جانب العرفان بالجميل ،فعرض

على« ماري» الزواج وهو في قرارة نفسه غير راغب فيه.
غير أن حس المرأة ، بمن يحبها ،كشف لها نواياه ،فآثرت صداقته على الزواج منه.
وأسرع «جبران » فقبل الاعتذار ، كأنما كانت نجاته فيه.
إن جبران يفسّر هذا القلق العاطفي بأن الحب إذا لم يتجدد كل يوم أصبح عادة ثم استعباداً.
هذا القلق العاطفي الواضح في« جبران » يقابله ،قلق فكري في إنتاج «جبران ».
بدأ «جبران » ،محتاجا ،بائساً وفي نفسه طاقة ضخمة لا تعوض شيئا عما يعانيه من حاجة وبؤس، فاندفع إلى الحنق على الناس ،والتمرد ،والثورة والكفر بالأديان.
كره الناس حتى بني وطنه.
وأخذته العزة بنفسه فاستكثر على نفسه أن يكون مولده في قرية صغيرة ،في بلد صغير، على أطراف الدنيا.
واندفع يلوم أهله ومواطنيه على ما هم فيه من ضعف وتأخر.
ويمضي في مرارته من الناس.. فيحطم كل ما توارثوه من تقاليد وقيم وقواعد ومعتقدات ، بينما كان يتمنى فيما بينه وبين نفسه ، لو أنه حظي من دنياه، بما يحظى به سواه ،من هذه التقاليد والقيم والقواعد والمعتقدات.
الحاجة والحرمان مرة أخرى ، حملته حملاً على أن يحطم كل شئ، ليسخر مما يملكه سواه لأنه لا يملكه هو ، ويتمنى لو استطاع.
وفي كتابه « العواصف » نجد أن المرارة في نفس جبران ،قد بلغت قمتها تشاؤماً وكآبة.
ولكنه ما أن يستريح ، ويعزف طعم النعمة، وينتزع من المجتمع اعترافاً به، وانحناءة خفيفة لمواهبه... حتى يسلك سبيلاً آخر، فيرى أن « الكآبة ليست إلا جداراً يفصل بين روضتين » . وينقلب المتمرد الثائر، إلى مؤمن عميق الإيمان ،متجرد من الارتباطات الدنيا، متسام إلى صوفية غريبة ، تظهر في كتابه « النبي» وهو يعالج العلاقات الإنسانية بين الناس.
ثم يزداد جبران تطوراً نحو مثل عليا متسامية ، فنجده في كتاب « رمل وزبد» يعترف «بأنه جاهل بالحقيقة المطلقة ، وراضخ أمام هذا الجهل ،وحسبه هذا شرفاً وجزاء».
ويزداد كذلك تطوراً نحو التسامح فيرى « لكل رجل عظيم قلبان، واحد ينزف والآخر يترفق».
ثم يمضي في إيضاحه بما ينبغي أن يكون عليه السلوك بين الناس فيعلن «أنه إنسان بلا أعداء، ويدعو الله إذا قدّر عليه أن يكون له عدو، أن يجعل قوى عدوه متعادلة مع قواه ليكون النصر للحق لا لسواه».



وفى مجال آخر يسخر من الناس ويطمئنهم إلى أن مصير خصوماتهم مع أعدائهم أن تهدأ وتستقر يوم يجمع القبر بينهم.

غير أن جبران بعد هدوء ثورته وتمرده وجموحه ، يحتفظ لنفسه بشئ من الاستعلاء على الناس ، فيصور لنفسه وللناس ،وفى« النبى »، أنه معلم ، يطل على الدنيا كلها ، مبشراً وداعياً إلى الطريق السوى، الذى لا طريق سواه.

لقد بدأ حانقاً ثائراً.

ثم انتهى مستعلياً على الدنيا جميعاً.

كأنما كان النذير للناس بما هم فيه من باطل ، وبما ينبغى أن يكونوا عليه من حق.

ولكن روح الشاعر والفنان ،فى « جبران » ثار حتى على ما فى نفسه من غرور وادعاء .ان صديق عمره « ميخائيل نعيمه » الفيلسوف العربى الذى أرخ لجبران فأجاد- وهو أوثق مصدر لدراسة جبران- يروى عنه أنهما كانا يوماً سائرين بين طبيعة فاتنة تبدت فتنتها فى وضوحها ، فلم تدار أسرارها عن العيون والأبصار .وبينما هما مأخوذان بما حولهما من فتنة وصراحة ووضوح، إذا « جبران » يتوقف فجأة وينادى صديقه ،وكان أقرب ما يكون إلى نفسه وإلى ضعفه أيضا.

وقال ... « إنى نذير زائف ياميشا »،.وهكذا كان يناديه .

وكان جبران أيامها ، يختزن فى نفسه، كتاب « النبى » ،وما يحوى هذا الكتاب من مادة، وكأنما استعاد ما يختزنه وينوى أن يقدمه للناس، فاستكثر أن يحمل هذه الرسالة الضخمة إلى العالم ، وأن يجعل من نفسه معلماً ،يصحح الأخطاء، ويمهد طريق المعرفة ،فثار على نفسه وعلى غروره بينما هو أعلم بما يعتوره من ضعف ، وتنطوى عليه نفسه من خطأ ، فكانت وقفته التى كشف فيها عن حقيقة نفسه بشجاعة، بعد أن هاله أن يعيش فى تناقض ضخم بين خطاياه وتعاليمه ، التى ينوى أن يخرج بها على الناس، وكان اعترافه لصديق عمره ،أمام طبيعة نقية طاهرة لا تعرف النفاق.

فلما سكتت نفسه، عاد إلى ما كان عليه من إقدام ،فأخرج كتاب« النبى ».

***

وجبران كذلك كان قلقاً فى إيمانه بمثله العليا.

ففى رحلته إلى باريس تعرف بالرسام « أوجست رودين ».الذى قادة فى إغراء إلى معرفة « وليم بليك » فتأثر بكتاباته إلى أبعد الحدود، وأصبح « وليم بليك » بما ألف، وما صور، وما خلف ، مثله الأعلى فى الحياة.

فلما عاد إلى الولايات المتحدة، واتسعت آفاقه ودخل « نيتشه » حياته .. ومن خلفه « زرادشت » بتعاليمه وفلسفته ،نسى « بليك » ولم يعد أمامه غير « نيتشه » و« زرادشت ».

وبعد أن كان جبران يسيل رقة فى عواطفه، أصبح يهيم بالقوة فى كتابات

«نيتشه» ، بل وأنكر ما كان يؤمن به أيام شبابه ،وخاصة مفهوم الحب، الذى أصبح عنده مادة وسيادة واستعلاء.

وبلغ تأثر «جبران» بنيشته وزاشت حداً جعله يجيب على صديق حينما طلب إليه أن يجمع مقالاته العاطفية «دمعة وابتسامة» فى كتاب قائلا:

ذاك عهد من حياتى قد مضى ... بين تشبيب وشكوى ونواح

***

على أن جبران -كأى فنان- عرف كيف يلتقط فن نيتشه، ودفعه الإعجاب بيتشه إلى أن يحاول أن يكون هو أيضا «نيتشه» جديداً.

ولكن جبران الشاعر، لم يستطع أن يصبح صورة حقيقة من نيتشه.وحينما حاول أن يرتدى ثوبه كان واضحا أن هذا الثوب مستعار. وظلت الصلة بينهما قائمة على الخيال والقالب.ولما عاد القلق إلى النفس القلقة فى جبران وخف تأثره بأفكار بنيتشه ، ظل متأثراً بأساليبه وطريقته في التعبير .وكما اتخذ نيتشه زاردشت وسيلة لإذاعة آرائه، كذلك جبران اتخذ «المصطفى» فى كتابه «النبى» وسيلة للتعبير عن أفكاره واتجاهاته.

إن جبران لم يطق صبرا كعادته على فلسفة نيتشه فعاد ما كان.. فناناً يؤمن بأن الفن هو أن نفهم الطبيعة وننقل معانيها للذين لا يفهمونها.فالفن أن نعكس روح الشجرة لا أن نرسم جزئياتها ، وأن نأتى بضمير البحر ، لا أن نصور أمواجه بتقلباتها ، وأن نرى فى المألوف ما ليس مألوفاً.

والشعر ليس رأيا وجد طريقه إلى التعبير، ولكنه أغنية تتصاعد من جرح ينزف أو من شفاه باسمة..

والجمال ،هو ما نراه ، فنود أن نعطى لا أن نأخذ ، ونحن ولا نحيا إلا لنكتشفه ، وكل ما عدا ذلك ضرب من الانتظار.

.. وأن الجمال يكون أشد بريقا فى قلب من يتشوق إليه ،منه فى عين من يراه.

وقد يبدو من هذه المتناقضات في جبران ،أنه كان إنساناً شاذاً ،والحقيقة أنه كان إنساناً طبيعياً ، يحيا بلا تصنع ،ويترك نفسه على سجاياها ، بما فيها من خطأ ،وما فيها من صواب.

والفرق بينه وبين سائر الناس، أنه كان علماً ذائع الصيت، وأنه صدق فى التعبير عن آثامه وانفعالاته بالناس ،وبالظروف .

وفى ضوء هذه العوامل كلها كتب جبران وألف وصوّر ورسم.

وكتبه التى تتابعت، تحكى قصة نفس حالمة ترددت بين مختلف النوازع والعوامل والآلام.

فكان جبران يفضل أن يكون بين الحالمين أقلهم شأناً ما توفرت فيهم الرغبة فى أن يحققوا أحلامهم ،على أن يكون بين الجامدين أعظمهم شأناً ،وهم لا يحلمون ،ومن ثم لا يفكرون فى تحقيق أحلامهم.

***

وإذا كنا نقدم اليوم لجبران كتاب «النبى» فلأنه -رغم صفحاته المحدودة- هو الصورة المكتملة لجبران.

تجاربه كلها فيه ،كذلك عواطفه وآماله وأحلامه وآراؤه وصوفيته وفلسفته ونظراته.

إرهاصات الأمس، بعد أن أصبحت مذهباً ،له مقدماته ،وله مبرراته ،وله نتائجه.

خيالات الصبا ،بعد أن أصبحت اتجاهاً واضحاً يحدد قواعد السلوك.

عمق الشرق ، وسرعة الغرب، بعد أن تفاعلا، داخل النفس الطيبة فخرجت أصولاً وقواعد.

محاولات الطفولة ، للرسم والتصور والتصوير ،بعد أن أخذت شكلها لوحات رمزية تنطق بلا صوت ، وتتحدث بلا كلمات.. تسبقه دائماً خطوطه العميقة النفاذة كحقيقة من حقائق نفسه ، ثم يشرحها بعد ذلك .. كلاماً ينبض بالحب والحياة.

لقد انتهى جبران ، بعد كل ما مر به من تجارب ومحن إلى أن الحب بين الناس هو شريعة الحياة، عنده يلتقون ، وأمامه يتساوون وعلى عتباته تزول ما بينهم من فوارق، وتذوب ما بينهم من خصومات ،وعن الحب تتفرع جميع مظاهر الحياة.

العمل أساسه الحب، وكذلك الألم .: والدين والحرية والزواج، وكل رباط يربط بين القلوب والعقول والضمائر .ومشكلات الوجود جميعها أولها وآخرها ،وما بينهما من مراحل النمو والتطور، ترجع عند جبران إلى أصل واحد، يفسر لنا السر المختفى وراء هذا الوجود ،وهو الحب.

إنه يقول عن العمل:

« .. حين تعمل ،فأنت مزمار، تتحول من خلاله همسات الزمن إلى أنغام...

ومن منكم يريد أن يصبح قصبة خرساء صماء ، بينما يغنى الجميع من حولها فى انسجام؟ ».

ويمضي جبران خليل جبران ،يصور فى قوة واقتدار ،شرف العمل وقداسة الواجب...

«أما إذا صورت لكم آلامكم أن مولدكم .. مأساة.

وتلبية مطالب الجسد.. لعنة كتبت على الجبين.

فإنى أقول لكم : هيهات أن يمحو ما سطر على الجبين،

إلا حبات العرق..».

***

... ثم يمضى مرة أخرى ، يعرض جوانب العمل وأسراره فى عمق وبصيرة.

«ولقد نبئتم أيضا أن الحياة ظلام ،حتى أصبحتم ترددون من فرط التعب ،ما

يقوله المكدودون.
ولعمرى إن الحياة ظلام ،إلا إذا صاحبها الحافز.
وكل حافز ضرير، إلا إذا اقترن بالمعرفة.
وكل معرفة هباء، إلا إذا رافقها العمل.
وكل عمل فارغ، إلا إذا امتزج بالحب.
فإذا امتزج عملك بالحب؛ وصلت نفسك بنفسك، وبالناس، وبالله..».
ويخرج لنا ، من شاعريته الرقيقة الملهمة النفاذة ، بفلسفته البسيطة الأصيلة كالتاريخ، المنطقية المتقدمة المندفعة كالتيار.
والمتأمل فى هذه الفلسفة يجدها قديمة وجديدة معاً .. شأنها شأن الفنون .وقد ترددت أسسها فى أفكار القدماء والمحدثين، ممن تناولوا العقائد والفلسفات بالبحث والدراسة ،وممن مارسوا ألوان الفنون.
فوحدة الوجود حقيقة في إنتاج جبران.. وفى هذا الكتاب بالتجديد.
وهو لا يفرق بين جزئيات الأشياء، طالما هى جزئيات فى الكيان العام.
حتى المشاعر ،حتى الطاقات الحية في الإنسان،حتى اختلافات التقدير.
كلها وجميعها، أجزاء .. للكل الواحد، الوجود.
بل إن الوجود عند جبران ليمتد إلى أعمق من مفهومه ،فهو قائم بذاته ، بصرف النظر عن صوره، والأرواح عنده تتناسخ ،وفكرة الموت عنده تعنى الانتقال لا العدم.
على أن وحدة الوجود عند جبران ، لا تعوق نمو الشخصية الفردية ،ولا تحول بينها وبين الحركة الحرة المستقلة ذات الطابع الخاص.
وفى حديثه عن الزواج تحليل بارع لوحدة الوجود، واستقلال الشخصية الفردية والمحافظة على مالها من ميزات.
وفى الكتاب كله دعوة شاعرية بديعة، إلى العمق فى النظر إلى الأشياء.
فليست المظاهر التى تبدو للناس ،هى حقائق ما فى الوجود من أسرار..
كلا.. ولكنها لا تعدو أن تكون إطارات لحقائق أعمق، مما تتحمله هذه المظاهر أو لما قد توحيه من معانى.
ومن قبل ترددت هذه النظرات العميقة النفاذة ،فى نظرات الصوفية والمتصوفين.
وفى حديث جبران عن الحب مذهب جديد..
«فالحب لا يعطى إلا ذاته ،ولا يأخذ إلا من ذاته،
والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد.. فهو مكتف بذاته!»
فإذا ما تحدث جبران عن العطاء ،فإن حديثه ينطوى على روح إنسانية مرهفة أساسها إيمانه .. بوحدة الوجود.
فيرى جبران..
«أنه جميل أن تعطى من يسألك ،وأجمل منه أن تعطى من لا يسألك ،لأنك

تدرك حاجته».
بل يذهب إلى أبعد من هذا ، فيرى أن صاحب الحاجة عندما يأخذ، فهو يحسن إليك لأنه يأخذ منك..

***

ولقد ظلت فكرة «النبى» تراود جبران قبل أن يخرج لنا هذا الكتاب الصغير العميق.
ففى قصته «إرم ذات العماد» الواردة فى كتابه «البدائع والطرائف» ،اتجاه واضح إلى إيمانه بوحدة الوجود، حتى في عقائد الناس.
جبران المسيحى ،تخيّر مادته من القرآن.
ثم تخيّر بطلة قصته مسلمة علوية عميقة الإيمان.
بل تخيّر اسمها «آمنة» اسما إسلاميا عزيزا، من أكثر أسماء المسلمات تداولا واستعمالا.
والحديث الذى يجريه جبران على لسانها ،حديث غريب على الناس ،لأنهم لم يألفوه من قبل.
فهى تتناول سر الوجود ،وتناقش أسرار الكون ،وتتعمق النفوس ،والقلوب والعقول والضمائر، فتحلل صلاتها بالحياة، وبالله ،تحليلا صوفياً ، لا يفهمه الناس ، أول الأمر ولكنهم يسحرون به ،ويؤخذون بما يتضمنه من معان.
ووحدة العقيدة تسرى فى أحاديثها ،بما يعكس أن المؤلف لم يكن يفرق بين دين ودين، وإنما الدين كله نابع من أصل واحد، متجه إلى هدف واحد.
إن آمنة العلوية تلخص هذا كله عند ما يرد على لسانها فيما تناقش مسيحياً فى أصول الدين: «قل لا إله إلا الله ،ولا شئ إلا الله ،وكن مسيحياً»!.
الأديان تلتقى كلها عند جبران ،فى مفهوم واحد، وعقيدة واحدة، أساسها الحب وصدق البصيرة فى تبين أسرار الوجود.

***

إن فكرة كتاب «النبى» وما فيها من انفعالات ،وآراء... كانت كامنة فى عقل المؤلف الباطن... وفى شعوره ،وفى ضميره، بكل ما فيها من آثار الماضى، وأحلام المستقبل.
فلما اكتملت عنده الفكرة ،كان هذا الكتاب.
وقد كان جبران يرسم الفكرة أولا، ثم يشرحها بالألفاظ . وفى اللوحة التى تمثل شخصية «النبى» ،نرى أنه تصور النبى معلماً ،له من الشخصية ،ومن التأثير ، وقوة البصيرة ،وشفافية الروح ،ما يجعل منه نبياً ،ينطوى وجوده على سر كبير.
وكذلك لوحاته الأخرى فى الكتاب، وما تمثله من أفكار وآراء... قطع من نفسه سبقت ألفاظه.
كان كتاب« النبى» تطوراً حقيقياً فى حياة جبران العقلية.

فبعد صدور «النبى» قضى جبران ثلاث سنوات يفكر فيما سيتلوه من إنتاج.

ولقد وصل فى كتاب «النبى» إلى القمة ، ولم كن يريد بعده أن ينحدر.

على أنه بعد تفكير طويل، وضع فى ذهنه الخطوط الأساسية لبقية إنتاج حياته، فى سلسلة تعالج بقية علاقات الإنسان ، فبعد أن عالج فى «النبى» علاقات الإنسان بالإنسان ، أراد أن يعالج علاقات الإنسان بالطبيعة فى «حديقة النبى» ،وعلاقة الإنسان بالله فى«موت النبى».

على أن صبره لم يطاوعه حتى يكتمل تفكيره ،فأخرج كتابه «رمل وزبد» ليسد به فراغ حياته الفكرية.

وقبل أن ينتهى من عناصر كتاب« حديقة النبى» توقف فجأة، ليخرج لنا كتابه «عيسى ابن الإنسان».وفى هذا الكتاب استطاع أن يضع للمسيح الصورة التى أرادها هو، وإن احتفظ بالقالب القديم الذى اعتاد أن يستعمله كل من ألف عن المسيح.

لقد أراد جبران أن يحطم الصورة التى صورها المؤرخون للمسيح ،كما لو كان «سيدة بلحية» ،لأنه كان يؤمن أن المسيح رجل العزم والرأفة ، وأنه لم يكن مسكيناً أو ضعيفا ولا مشعوذاً أو ساحراً ، بل بشراً كسائر البشر جميعاً.

ولم يكن جبران فى كتابه عن المسيح مؤرخا، ولكنه كان شاعراً وفناناً وصوفياً يعبر عن نفسه.

فلما فرغ من الكتابة عن المسيح عاود الكرة ، ليتم حلقاته التى ادخرها ،فكان كتاب «حديقة النبى».

على أن المرض وكان قد بدأ يدب في جبران منذ صدر له كتاب «النبى» ،حال بينه وبين صدوز كتابه الأخير «موت النبى» .فمات جبران فى سنة ١٩٣١ قبل أن يموت النبى الذى تصوره.

والمرحلة الأخيرة من حياة جبران تقفنا على أنه أخذ يقاوم العلة،ويستهين بالداء، ويحاول أن يتغلب على ما فى جسده من ضعف ، ليبدو أمام الناس قوياً ، صلب العود.

ولم يكن يستطيع أن يخدع نفسه ،والعلة تنهش فيه ،والداء يستبد به ، فتغير تفكيره وتغيرت كذلك أمانيه ،وتغير سلوكه الخاص.

فبعد أن كان يهاجم بنى وطنه ،أخذ يتمنى لو عاد إلى لبنان ، وأن ينجو من مظاهر المدنية الغربية فى أمريكا.

وبعد أن كان حريصا على أن يوفر لنفسه ألوان المتع جميعاً، تعويضا عما تعرض له من حرمان ، أخذ يتمنى لو أنه زوج سعيد يهنأ بحب امرأة واحدة.

ولكن الفرصة كانت قد أفلتت من الجسد المريض الخاوى ،والروح المكدودة المرهقة.

***

وهكذا مضى جبران ، بعد إنتاج ، لم يكن إنتاج المرفه أو المستريح ، بعد هذه السسلة من المحن والآلام.

لقد كان إنتاجا مغموسا بالدم.

إنتاج أقرب إلى الصيحة تنطلق من قلب جريح.

والألم الكبير قد يحطم صاحبه ، فيقضى عليه ،فإذا صادف نفساً كنفس جبران ،فإنه يتحول إلى طاقة خصبة منتجة ،تحوله إلى أمل.. وعمل أكبر..لقد أراد جبران بكتابه « النبى » أن يقدم لنا نفسه ،ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل ، الذى أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده ،لإصلاح نفوس البشر..

لقد عرف الخطيئة بنفسه ، وعاش فيها.

وعن طريق تجاربه ،أدرك نقائص النفس الإنسانية ،وشعر بحاجتها إلى معلم وفيلسوف يقودها إلى ما غمض عليها من أسرار هذا الوجود.

ولعل تأثره بشخصية بليك ،وبقراءاته لنيشته فى قلب مدنية سريعة سطحية لا تعرف معنى التمهل أو الاسترخاء أو الاستيعاب ، لعل ذلك كله دفعه إلى هذه المحاولة البارعة فى تحليل سر الوجود ،وحمل الناس على فهمه ،والوقوف عليه.

ثم.. لعله أخيراً، بين خطاياه وتجاربه ،كان يشعر- شأن كل الفنانين والعباقرة أنه هو ،وربما وحده ! الذى اهتدى إلى هذا السر، وفهم حقيقته ووقف عليه.

ولم يكن أمامه من سبيل ،إلا أن يخرج لنا كتابه « النبى » يطل به على العالم ،بشخصية المعلم العميق المستنير.

ولم يكن هذا الغرور بدعاً ،بعد حياة مليئة بالمحن والتجارب والآلام.

ولهذا آثرنا أن نقدمه كما كتبه جبران باللغة نفسها : الانجليزية ، ليجد الذين يريدون أن يدرسوا جبران ، إنتاجه فى الصورة الأولى التى وضع فيها ذلك الإنتاج. على أننا عربّناه ليقف قراء العربية على لون من ألوان أدب المهجر من إنتاج عملاق عربى مغترب.

وإذا كان نشر الأصل الإنجليزى والترجمة العربية ،وجهاً لوجه، عملا يبدو جديداً على القراء، إلا أنه ضرورة الدراسة المقارنة لإنتاج جبران ونفسيته.

ولقد اضطررنا أمام هذه الضرورة إلى ترقيم صفحات النص الإنجليزى وترتيبها لتساير الترجمة العربية.

***

إن كتاب « النبى » هو نهاية ما وصل إليه جبران من تجارب، ونهاية ما حققه من معارف ،ونهاية ما تأثر به من آلام.

وعلى الذين يقرأون هذا الكتاب ، ويريدون أن يفهموه ، أن يتهيأوا له، بألم يتسامى بهم ، كما تسامت بجبران .. آلام جبران.

أهرام الجيزة فى ١٨ فبراير ١٩٥٩

الضَّـــالــــون

طارق إمام

... تَفَقَّد الصيفُ حاسَّتهم . كانوا يتشممون أنفسهم كلما فشلت أغطيةُ الرأس فى درء المناقيرِ عن سعاداتهم الموسمية . حليقو الرؤوسِ ومفتونون بالتحايا التى استماتت . هكذا فرقوا الشرورَ على حيوانات الحقل ، ولم يكونوا بعد قد استخرجوا المكائدَ من ماشيتهم . كبيرُهُم ، المخصى ، سمحَ للحجارة أن تندهشَ قليلاً من وقع خطاهم . تبادلوا العناقَ حين ابتل الهيكل الحجرىُ كخطأٍ أدرك كماله فابتعد أخيراً . وعندما أخطأ نزقٌ داخلاً فى القفص بمذاق دنيوى نادم ، ضيقوا الحلقةَ .. وبدأوا الحفل.

xxx

.. كانت الأنقاض نقيةً فى قلب براثنها ، والدجاجةُ العبدةُ مزهوةٌ ، منفوشةُ الرأس ، تهز ذيلها مفلتةً من الدم الذى سال من الزمبرك . الدجاجةُ الملونةُ كثيفة الريش استقبلت صائديها مستبعدةً عظمةَ الترقوة من انتفاضتها .

فى المسودة يرحل العاديون وفى المتن يحتضر الشيعة.

هكذا علمتهم المخطوطة فى المرايا كان أحبارُ مكة يستبعدون الحروفَ من النقاط ليستقيمَ النقش حيث يباغتون الموتى فى رحلة الشتاء.

.. طائشون ، كمُديةٍ لم تشخ .

كانت أصداغُهم مفتونةً بالأصابع ، حيث العجول موضع الندبة والتحايا

لاتهذبها الصلوات . بالطباشير صار عريُهم آوَّلَ السهم ، وحيث الحظيرة مجلوة برمادٍ مؤجل. أقراطُ الزينةِ فى أنوفهم المخرومةِ منذ الصغر جعلت من خسارتهم مناطيدَ لاتطفو . كانت الطفولةُ تمطر اللارنج على سنوات الهدنة ، فقرروا أن الخيانةَ ضروريةٌ لتهدئةِ سعال القادة . وعندما عمل الموسى فى شعر أصغرهم المضفَّر لقراءة الرسالة ، باغتتهم آلام الفيولينا ، فاكتشفوا أن بين الماشية - التى تخلصت من مكائد الأمس على شكلِ عملاتٍ معدنية - لم يكن مكانٌ ، لجريح .

xxx

يعقوب الضرير

... يعقوب الضرير الذى له عينٌ واحدة فى منتصف وجهه يرى بها الظلال ، كان فى السوق يقايض السحاقيات على ضلاله المرتق . لم يكن يجيد الحياكة ، ولكن عينه الوحيدة العمياء - جرحُه الأخرسُ السحيقُ كاثمٍ فى دير - دلته على دكنةِ المرتدين . استطاع أن يسرقَ أوقيات سمن ، وقطعَ جبن ، وثمار طماطم طازجة . غير أنه ظلَّ مندهشاً : كان قد اختلسَ قفصين مليئين بالطيور المنزلية من قرويةٍ تركت شهوتَها تسيل من فتحتى أنفها ، ورغم ذلك ، لم يحس بجلبة آلاف الأرواح المشدودةِ للأرض إلا عندما حنَّطَها.

حين جاء ، لعقَ تلاً من الأحذية . هذه هى طريقته فى تدليل الموت . وعندما بدأ يحكى الحكاياتِ الجميلةَ عن السماء والشمس ، فوجئ أن المدينةَ تفقد أطفالَها فى كل يومٍ ألف مرة . بعينه الوحيدةِ العمياءِ فى منتصف وجهه - فمُه الشرسُ الذى يخبو كلما مرقت اللذةُ تحت الضوء - أمكنه أن يتخيلَ احتضارَ المرأةِ التى تتنصت على نفسها لتتأكدَ أن خَصرها ينتمى لشكل صرختها .

مقايضتُه باءت بالفشل : منحته المرأةُ خبرةَ عشرينَ قرناً فى حياكةِ الشرور ، ولكنها - كمقابل لجميلِها - وبدافعٍ من الحب الذى هاجمها فجأة ، قذفت بالضوء فى تجويف وجهه ، فخلصته من أغلى مايملك : عينه الكبيرة العمياء ...

حزقيال السقّاء

.... يدور " حزقيال" بقربته على بيوت أطراف البلدة .. القربةُ مثقوبة والماءُ لايسيل منها مع ذلك . فى قربته سجنَ الهواء وصنع الثقبَ كى يسمح له بالتنفس - هذا ماعلمته إياه التجربة: اخسر قليلاً ولاتخسر



كل شئ ، فقد حدث قبل ذلك أن سدَّ الثقب فتنفس الهواءُ نفسه داخل انتفاخ الخيش وأفلس حزقيال . النساءُ يأخذن من بين راحتيه سرسوب الهواء ويقربنه من أفواههن العطشى دون مراعاةٍ للياقة ، فيغرق الماءُ صدورهن.

يطلب الأطفال من حزقيال أن يمارس ألعابه المضحكة ، فيبدأ : يتمرغُ ممسكاً مؤخرته فى عروق الحطب المشتعلة بنارٍ يخفى لهيبُها السماء . تطلب النساءُ لعبة وفى جراب حزقيال ألف لعبة . يخرج حزقيال من القربة حيَّات – والنساء يشهقن – ثم يعمل ذراعاه الضخمتان فتتحول لثعبان واحدٍ صغير . ينزل سرواله كاشفاً عن المنحدر الأسود بين فخذيه فيقفز الثعبان وينام ليشد السروالَ على انتفاخه الصامت . فى هذه اللحظة تنحنى النساءُ نحوه كاتمات عذابهن المبيت . البعض ظنه ناسكاً طيباً ، والبعض أسماه شيطاناً مهزوماً ، أما الأطفال فقد كانوا يرونه فىَ أحلامهم على شكل ملاكٍ معلقٍ من خصيتيه والأرزُ يتساقط من فمه . حزقيال – حين باغته ملاكُ الموت – كان فى طريقه اليومي لبيوت أطراف البلدة . عرفه الأطفالُ فى اليوم التالى حين وجدوا جسداً بازلتياً منتصباً على شكل نافورة ينطلق الماءُ من نقطةٍ بين فخذيه ، وآلاف الرجال الصارخين – اباؤهم وأزواج أمهاتهم المخدوعين – يقذفونه بالحجارة ..

xxx

... الطائرةُ الورقيةُ حطت على مسافةٍ من سرادقِ الوحى ، وعندما انهمرَ الذيلُ نازفاً كان قد حرك ترابَ الأولين باتجاه سارقى الطفولات . كان الرملُ محفوفاً بساقيةٍ تموء ، والنصيوُن أخفوا المخطوطاتِ فانزاحت البداوةُ عن الكاهل الهش . كان الحزنُ يختبئ تحت طيات المشهد – وبين طيات القميص غامت قسوةُ الأخ – فالكائن الذى ابتلعته الصحراءُ منذ قليل ، وهو مشدودٌ لكائنه الذى يسقط ، لم تكن ذقنُهُ قد نبتت بعد.

xxx

أعاد هواءُ المتوسطِ الملاءاتِ للمعبد . حين استيقظوا بعد دهرٍ من إتيان الهواءِ من الخلف ، لم يجربوا أصواتهم . كانت حناجرهم تسيل مع العباءات ، والفخ فقد حُنكته ، فأجلوا الشغف ، وبدأوا يفكرون فى البحر ...

xxx

أشتات

رابح بدير

غاب عن سماء القاهرة الرعد.

شارع طويل بدأ من محطة المترو ،وعلى نحو غائم سرت فيه .. أكدت لنفسى أنها حالمة وليست مدخنة شرهة- فقط هى صعدت إلى هناك تناجى الرب أن يؤمنها ضد الرذيلة والعصف المأكول.

-من يحبك فى هذا العالم؟.

الأدعياء خصوم الله والأنبياء والطير قدره في الأرض والسماء ، فلا تطغى ولا تتكئ فوق أنثى بها شوق إلى رائحة المفقودين.فى عام ١٩٩٦ مدت شفتيها فى انفراجة قاسية:

-خُذنى إلى المسرح..

أمها تواطأت -كرمشات وجهها البنى صالحة للتآلف مع الضوء الخافت -عيناها أحاطتا المشهد بالرعاية الكاملة ، وهدي توسطت الشابين البدينين ،وجميعهم ينظرون إلى العدسة المصوبة فى اتجاه الشفتين الغليظتين والابتسامة التى صنعت خصيصا للمشهد الأخير.

كان البراح صامدا أمام خيبتى ،وهى تضع الصورة فى حقيبتها..

كان الاتساع بيننا فى مدى النفق المظلم الذى امتد بين فخذن السيدة المولعة بدخان المصحح اللغوى .. وهدى لا تنطق- إلا لترد على الهاتف ،وكفت عن دلق البرفان على جسدها النحيل.

توهج وجنتيها حيلة مصطنعة كشفت زيف الكلمات المتقاطعة ، التى تمرغت فوق مربعاتها البيضاء والسوداء ، وهى تشير بأصابعها ناحية الباب المغلق.

خاننى الحاجب المرفوع والاستريتش الأبيض والانفراجة القاسية.. تمهل حتى لا يلمح الجن سوس غصاك، و تهزك الريح الآتية من شارع جانبى ،فأنت مُسخر بارع- ربما قامرت بآخر عشرة جنيهات معك ، ودخلت بار «ستلا» ،أو قررت فى اللحظة الأخيرة أن تعود ، ومعك علبة سجائر و «أهرام» يوم الجمعة.

أضواء بعيدة دائما هناك ، وأنا أبحث عن أصدقاء وهميين .. بالغت فى الوقوف أمام فاترينة الأحذية، ثم ركبت الميكروباص .. شددت «السفون» على بعض النفايات ، وتلك صفات بشرية مزرية ، وصوت

حشرجة ساحرة ، ولكن هدى نزلت من الميكروباص ،وغافلت الحاجز الزجاجى وابتسمت.

حين فتحت درج مكتبها .. لامست عيناى عود نعناع ذابل- مجلة أطفال- قاموس انجليزى- باكوكاكاو مملوء لمنتصفه- رقم تليفون مكتوب على ورقة صغيرة بخط أحمر . ومن بين االدوسيهات أطل وجه طفل يبتسم . لا يهم أن أصنع صدى لصوتها الحزين ،فقد بدأت أحبها فعلا.

اكتشفت أن جرائد اليوم مليئة بأخبار البقر المجنون ، ودواعى محبتى لقصائد تخوض فى ألق الروح والنداءات الغامضة ، ولم يحتبس صوتها بالغناء، بعد أن رشحت الماء المالح ، ولم تفرغ شحنتها بعد، وهى تواصل النظر إلى الكارت بوستال-لطفل أشقر ذى عينين زرقاوين ،وابتسامة مشرقة ، ولكنها أجفلت عندما صرخ فيها المدير ، وسارعت باخفاء الصورة فى درج المكتب..

سرعان ما يصطفى حال الكيمياء فى جسدك المخمور- أنت لم تنتبه إلى كائنات ذات أرواح مرحة ، أو انخطافة ساحرة ، ويكفيك أن تدرك محتوى الجماجم التى تطلق عليك هواجس الشر من أكاديمية نوبل- الآن تستطيع أن تتنفس بين أوراقك ،فقد وعت السمراء درس زليخة ، ولم تدع صديقاتها للافتتان بك.

-هل أتوقف فى منتصف الوهج؟.

العطب الذى بداخل البرتقالة ليس سيئا تماما ، وأزال مرارة فمى ، ولكنى صنعت كوبا من الشاى ، وفتحت النافذة على ضوء النهارد، وغمرتنى برودة ليس لها مثيل.

تمنيت أن أخرج هذا الصباح لزيارة قبر أبى حيان التوحيدى الذى أمعن في ازدراء الشرطة.

اعترضت هدى على كونها خاضعة لأوامر صاعدة من أعلى المنضدة ، وقبضت شفتاها على فلتر السيجارة ، ومنحتنى ابتسامة صافية ،وهى تلتقط من يدى المنديل الورقى.

آخر قرار أن أجترئ على التهتك بمضادات لتسكين الألم، ولكنها ضاعفت من انحنائها فوق المكتب وقالت : الحرمان وحش..

كان مفتتح القصيدة : شفتان والنهار ساقاها..

-هل كان أحد بالغرفة سوانا؟.

أنا صاعد إلى التل ،وفى وجهى ندبة طائشة من أصابعها المرتجفة.

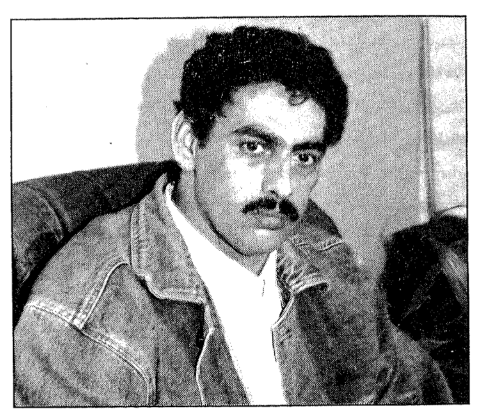
-لوحدك؟.

- آه..

الخارج لا شئ سوى أصوات متقطعة ، تأتى عبر نافذة مشرعة على المنور المعتم ، وهناك بعد السطح لا يوجد سوى السماء المفتوحة فى تلك الساعة.

جيش من السوس محتل عمودى الفقرى

(مختارات من شعر مجدى الجابرى)



إعداد:

مسعود شومان

الموت مش بروقة

كان يؤمن أشد الإيمان بأن «الحياة مش بروقه» ، فسمّى ديوانه الذى صدر قبل رحيله بأيام بهذا الاسم . ثم أراد أن يخوض بروفة الموت ، لكن فاته أن «الموت مش بروفه» هو الآخر ، إنما هو عرض نهائى ناجز لا فرصة فيه للتصحيح والتعديل والمراجعة.

هكذا عاش مجدى الجابرى بالتجربة ، ومات بالتجربة، علما بأن كل بروفات السرطان التى شخصّها الكثيرون قبله- وسيشخصها الكثيرون بعده إلى أجل مسمى -قد انتهت جميعها إلى فشل التجربة ونجاح المرض الخبيث.

ولأنه «عيّل بيصطاد الحواديت» فقد وجّه تجربته مع الحياة صوب مكابدتين : الأولى هى« التجريب» فى الشعر بالنهل من المشاهد اليومية والاعترافات الواقعة فى «المنطقة العمياء» من النفس ، والمزاوجة بين نثر الحياة ونثر الشعر . والثانية : هى الغوص فى حواديت الناس العاديين وخرافاتهم وآدابهم الجماعية المؤلفة من وجدان الخلق البسطاء.

لن تصّدق- مثل الكثيرين- أن مجدى الجابرى رحل . لكنك حين تسير فى جنازته القصيرة من باب معهد الأورام إلى مسجد الميدان المجاور ، بين حوالى ٢٠ شاعرا ومثقفا لاغير، ستعرف أن الحدث « بالضبط كأنه حصل» .وسيتأكد اقتناعك بأن الشعراء أيضا يموتون ، أو أن الشعراء بالذات يموتون.

هنا مختارات متنوعة من شعر مجدى الجابرى -أعدها الشاعر مسعود شومان- كتبها في سنوات متتالية ، ولم ينشر أغلبها فى دوواوين من قبل ، يستطيع القارئ أن يلمح من خلالها عالم هذا الشاعر الجميل.

ليتنا استطعنا أن نفعل ذلك قبل أن يموت ، فربما كنا تمكنا من أن نصيح فيه: «الموت مش بروفة» يا مجدى . ارجع عن التجريب ،فالحياة مليئة بالتلوث والخلايا المنحرفة».

ح.س

الشعر

(١)

من بين دموع فضّه

وبين ملح انكماش

ف صدور محرّقها الجفاف،

غنوة ميلاد الشعر

من جّوه منّا بتندبح

....

شَعرايه فاصله بين حدود صدرى

وبين البحر،

....

قلبى مبَرْولْ .. يا حوريس

قلبك برئ غجرى

أخرج علينا .. من حدود الصوت...

بربابتك النيلى

لمْ شئ بيوصلْ .. بين خرخشات

الطين

وبين عيش الدفا

إلاّ هويس الغنا

(٢)

منْ فين تكونى .. إبكى جّوايا،

كَدبايه حدوته التابوت اللى يساع

الشمس،

....

لَ اكتب قصيدة .. من نزيف الأرض

جّوايا .. وأخْلُطها

بقلب حَمامه بريّه .. واخرج من حدود

جسمى القديم

على ضهر فرس الريح

شايل ربابه من سُبَاط الضّىْ،

كان القمر ع النخله ماعَقْدشِى..

شيلتُه على كفّى ..

وطلقْت قلبى ع الطريق قدامى،

...

أول نجومِك .. فى سمايا ظَهَر ؟!

لسه المسافة بينّا عُمْر من التعب ؟!

...

عدّيت بحور سبعه..

عدّيت جبال الملح والفضه ،

أسوار مدينة النحاس .. باينه على

مرمى البصر!

...

بَرَك الفرس منّى

فسندت على قلبى .

ووصلت حدْ الباب...

واحد من الحُرّاس

طفًا القمر بإيديه

يا.... ه

هوَ انتى فى أرض الغيلان ؟!
إزاى رضـــيـــتى تسكنى القلب /
الحجر ؟!
من غير بيبان ؟!
قصّوا لك الشَعْر / السلالم؟ ؟
...
وحدك حزينه فوق،
باصص ومش طايلكْ
...... دنا قلبى عجِّز م السفَر
ما أملكشى غير إنى
افتح
هاويس الغُنا

أكتوبر (١٩٨٤)

شهيق

من رَجّة العُمر اللى جىْ
م النور الدفين
من الشجر وقت ارتكان الضل للرمل
الخفيف
من قدْح شمس الصيف
م المَرجَحه ف القلب،
..
م التوت
ودودة الحرير
وحيّه تحت مخدتى
ومن السرير القش والعصير،
..
من طرف خيط مشدود .. بين البنات
والحيض
من سنان بتقرقش ملح قلبى الممتلى
بالرمل
م الحَمْل
والبُكا
والرّمْى
والهُزال
ولهفة الفقير على الخَلَف،
من الرماد وذرّه ف العيون
من اللامون
وم الشتا الإبرْ
..
من الهروب للبحر .. لحظةِ الغرق
ومِ الوَرق على الشجر
ورسايل الغرام،
..
من الخُزَام
وبَرْطشةِ خُف الجمل على اللى فات
..
من لحم بيتحرق
من ريحة الخَبيز

من دمعة اليتيم

..

من الخروج م السِّره للفراغ

من الدخول للأرض م الفراغ

ومن لُجوء صبى عفى لدورة المياه

ومن....

....

لمّيت شهيق الضَفتين

وجريت عليكى أحضنك

...

اتعّرى نصّك الشفيف

واتمددت بينّا سحابة من حليب

عدّيت،

ورحت،

مالتقتيش:

غير وشْ من قماش

وقلب من حطب

وكوبّايتين قُدام

وليل عجوز

وجتتين

هل يشبهونا لحظة الهروب من بعضنا؟!

هل يشبهونا لحظة الجماع؟!

(١٩٨٩)

١٩٩٠

وأنا مشدود ف عمود فحم .. بتمُر الخيول الزُرْق

بتمُرْ الخيول / صلوات ف سمايا بتتدحرج .. ف الحَرْ العصافير/ الفحم ف المنقد قايد والمركب غارزه بزازها ف ريحة الليل / الدم ف الجوزه .. بين الفخدين

بتفور البيره/ عَرق العصافير بيصيد الورد العايم ف الدم/

القش الغرقان ف صهيل الصلوات.

هل فات

النعش الطاير ف سمايا م المنقد للبيره

لعَرق العصافير للدم؟

سألتْ.

فوق الصلوات البيضا والصلوات البيضا والصلوات البيضا اتفرد الدم/ بيفور ف الجوزه .. ف سمايا بتبيض

العصافير .. بين الفخدين بتمُر....

وأنا مشدود ف عمود دخان،

قريت

* مستشفى الشعب لعلاج الحيوانات.

* السلام شوبنج سنتر للملابس

المُحجبات.

* نحن والنظام العالمى الجديد.

واحنا على نَفْس العتبه والمفتاح ف

الباب ،

أهوّه،

خارج م الهيش(يشبه لى) على كتفه

غزاله

بتبكى وعينيه مكسوره يا بويا ،

شوف غيرها

ده احنا ثلاثة وهيّه يا دوبك واحده

قاعدة جنب الهّدار ، منكوشة الشعر

وحواليها متنتورة كتاكيت

وعيال صبيان وبنات.

طب ليه مشّتنى نفس المشوار لمّا

بتبكى لمّا باشّيلها حمْل البرسيم

مهدود السور الفاصل بين وكر

الشمس الخُذلان والدم

اللأبيض فوق سجادتك ف صلاة

الفجر.

وأنت على سريرك لا بيض وسنانك

متنتورة حواليك،

رنّت زغروطه ف صدرك ، ميّلت

بودنى عليك ، سمعتكْ

وأنت بتحكى لها:

« عارفه ..

كنا تلاته ، وكان أكبرنا . لأ ..كان

الوسطانى ..

لإنى كنت أقدر اعدّى الهيش وارجع

على كتفى غزاله ، وهوه يا دوبك كان

ينصب للعصافير الفخ ، أو يساهينا

ويتحوّل بقره أو حزمه قمح»

وشفتها لمّا فردت صدرها فوقك ، زيقّ

صدرك ، فزّت

فرّت عصافير بيضا وحامت حوالين

تعشك ،فجريت..

وأنا واقف

ضهرى ع السور المهدود،

مسنود..

مرّت قصادى مهرة شحاته العريان

وهيّه تحته تمرجح اقدامه ، ووراها موكب

الست ومجدى السعيد ورامنّه بيزَعّر ويّا

الحرافيش ، وبين حفنة الملح اللى ابتدت

تسقط م القمر واقف محمود الحلوانى

يراقب عصافير السنادى وهيّه بتّبور ،

وعلى طرف منديل السما واقف واحد

يشبهنى -بس أكيد مش أنا- وناوى يقفز

ف بحر بيقلع شطّينه ويخرج،

وهنا.. ك .. على مرمى البصر ورده

بيضا صغيره كلْ ما أقْرب منها تكبر

وتبعد ، تكبر وتبعد ، تكبر و....

* طلب الغنى سقفه .. كسر الفقير زيره .
* أنا جمل صُلب لكن علّتى الجمّال.
* الجعان يحلم بسوق العيش.

....

دلوقتى

أخاف أوضة النوم / المشرحه / قدس الاقداس / السجن.

لأ.

قُدامك مركبه متحملة صلوات بيضا وعصافير بيضا

وخيول زرقا ونعش،

ووراك بَحْر صغيَّر قلقان

على قد ما تقدر كلبش ف رقبتى وايّاك تتاخذ ، هتخرج

عليك الحبّات م النعش ، النور الرجراج م المغزل ، وعروسة القمح على الأكتاف عريانه والنار محفوره على خدودها،

عصافير القطن على الأنوال والوقت مغارب.. إطلع .. درجه

.. اثنين .. بس . انت دلوقتى قُصاد «مدبولى»

إدى ضهرك لجروبى وعّدى الهيش . إدخل ع التماثيل الجبس ، قُدّام تمثالك إبدأ فى الحفر. إنبش . إنبش.

كلبش ف الدخان المبلول . شدْ بعزم ما عندك امّى المحشوره

ف سورة الكهف ، وجسمى المشقوق أرضين سماتين . دمّى على مدخل بار «ستيلا» علامتين : كف أحمر ومظاهرة ف مترو الأنفاق.

حاسب م النار البيضا لتاكل وشّك / وشى / وش العصافير الحايمه حوالين النعش.

– الشمع اللأحمر قايد ف سما أبنوس، والمغزل داير ف عنيكى،

وعروسة القمح قصاد النار مبلوله.

دلوقتى تقدرى تختارى : الصفحة البيضا أو دكر الشمس الخدلان.

أقول لكْ

إدأ لجى وأنا هدّ ألج جبنك لَّن ينفتح المنقد على أوضة النوم ع البحر القلقان.

جسمك كمشان تحت الناموسية الكحلى وعصافيرك فارين ، وأنا ف ميدان التحرير عريانه ، جزّيت راسكْ بإيدىّ ودحرجتها لبعيد ، وتركتك متكّوم ف المشرحة / أوضة النوم / قدس الأقداس

وخرجت بجلبيتى السودا ، وطرحة

راسى السودا ،وقلبى الأسود ، واناباكى

وباضحك وبانكّت ع الخلق الشايلين

النعش.

١٩٩٠-١٩٩١.

فجأة

ده لإنك حددت لى معنى الخروج ع

النص

فأنا الممثل «س»

مضطر لأسباب شخصية

إنى أعيد تقييمى لعبقريتك

الوردتين دول اللى ع الحيطه

والكرسى المقلوب قدام الجوزه

الوالعه

وبّراد الشاى المتصّوب بزبوزه بين

بزاز المومس

كلها تفاصيل

هيمر عليها الضوء بنفس الترتيب

المُعن ف الفوضى

وأنا قاعد ف مربع العتمه

مربعً رجليا .. وفارد دراعاتى

ولإنك مضطر تحسس جمهور العرض

بإن المشهد اتكّون

فجأة

هتدلق ميّه غسيل مواعين ع المسرح

وتدحرج كرسى بعجل عليه كلب

بلاستيك فاتح

بقه وعيل حاضته وهات باعياط.

أغسطس ٩٢

هاظبط الكاميرا

هاظبط الكاميرا

واثبتها

واعمل مشِ واخد بالى

وادخل فى الموضوع الداير .. بحماس

لما ازهق

اقوم اسحب نسختى من صورتى

واسيب النيجاتيف ف الكاميرا

..

ولوحدى تماماً

أظلّل تكشيرة وشى ، وتشويحة إيدى،

ورعشة صوتى ، وهزّة ركبى، وتقلص

أمعائى.

.. بعد ما أقوم

كل اللى كان قاعدين معايا،
هيقومو،
يسحب كل واحد نسخته من صورتى
..
ولوحده تماما
هيظلّل نسـخـتـه بالطريقـة اللى
تناسب
حاجته لوجودى
(١٩٩٥)

م الخُطّاف

أخيراً،
قاومت الضحك
وسألتك،
طب ليـه مـا اسـتنيـتش لمّا ييـجى
بنفسه..
ويحط النهاية اللى كنت متـوقـعـها
للمشهد؟
ليـه تعليق روس الحـيـوانات فى
محلات الجزاره
مشهد متكرر ف أكتر من سيناريو
عملتهم
ماكنتش محتاج تتوقع حاجة جديدة ،
هتحصل،
وأنت بترسم الشخصية اللى هتسمح
لها تحُطك ف الخُطّاف؟

قُدّامك فرصة..
تغيّر إيقاع المشهد،
أو تعّدل ترتيب اللقطات اللى باقيه
بطريقه تخلّينى أقدر أشوف معاك..
إيه اللى أنت شايفه..
م الوضع الغريب ده.
أنا متأكد..
إن اللى بينقط دلوقتى ..
مـاهوش الدم ابو هيـمـوجلوبين
وبلازما
وبرغم كده ..
هاروح اجّهز البلاتوه
واسيبك تخرج
تصفّر وتغنى
وأنت بتفضى مثانتك.
ولمّا احس
ان كل واحد منّا مصمم على إن
نسخته هيّه النيجاتيف
اقوم
اغيّر وضع الكاميرا
وادخل معاهم ف الموضوع الداير..
بحماس
(١٩٩٦)

م الكاميرا

هاضبط

الكاميرا

واعمل مش واخد بالى

وادخل فى الموضوع الداير .. بحماس

..

لما ازهق

اقوم اخد نسختى م صورتى

واسيب النيجاتيف ف الكاميرا

..

ولوحدى تماماً

أظلّل تكشيرة وشى ، وتشويحة إيدى،

ورعشة صوتى ، وهزّة ركبى، وتقلص أمعائى.

.. بعد ما أقوم

كل اللى كانو معايا،

هيقومو،

يسحب كل واحد نسخته م صورتى

..

ولوحده تماما

هيظلّل نسخته بالطريقة اللى تناسب

حاجته لوجودى

..

ولما ها قابل حد منهم ف قاعدة تانية،

هاقارن بين نسخته ونسختى.

(١٩٩٦)

م المطبخ

بنت لسهّ في مرحلة الإعداد..

ف المطبخ البيولوجى

يبدو إن نسبة السّوا ف العينين أعلا م الشفايف

وف الشفايف أعلا م الرجلين

الرجلين اللى لسه ف الشراب الازرق الغامق والجزمه السودا..

بيحاولو يشيلوها ويعّدوها ببطء شديد- وبحس سابق لتوقعاتى - السور الخشب الواطى.

نفس الرجلين وف نفس الوضع..

سبق لى أنى استنيتهم كتير يعّدو المسافة بين

رغبة شفايفها انها تتسلقهم ف زمن ما يقلش عن ساعتين

وبين عينيا اللي بتخطف كل المشوار ده رايح جاى .. ف لحظه..

وتسيبنى فارد كفوفى وعاضض على شفايفى

ولإنى ف كل مرة ما بعرفش احسب
توقعاتى بدقه
هاشيل البت دى .. زى ما هى .. هيلا
بيلا..
وزلط ملط هاحطها ف أكبر حله
جؤايا.
وهاوطّى النار ع الآخر،
وبمعلقه مفلطحه -مجهزها جوّايا
للغرض ده بالذات-هاقلّب وادوق علي
مهلى،
وزى أى متوحش حديث.
هاستفرد بيها..
واحوّلها ليجى عشرين وجبة
- وهتز ودنى الذاكره المليانه دايماً
بالمشهيات والتوابل وخلافه-
وف العشرين وجبه
مافيش ولا واحده منهم نفس
الشخص اللى بياكل واحد.
الشخص اللى يشبهنى
واللى ابتدا يتململ ف الكرسى
ويبص من الشباك.
ويهرتل بكلام مش مفهوم عن الزحمه
وإشاردت المرور
والشغل و..

سيّد ابن حتّتى
١٩٩٧

سيد ابن حتتى ،ماكناش أنا وهوه
صحاب قوى
كان ف صنايع وانا ف ثانوى عام
..
سيد ماكانش بيروح مدرسة غير يوم
ف الأسبوع .. عشان يحضر حصتين
الورشة
ويزوّغ
..
ف جنينة الحيوانات .. لما باقابله
صدفه..
بالقاه دايما بيدخن بايب ومعاه بنت
جديدة
..
سيد كان دايما شايل كتب تحت باطه
.. غير كتب المدرسه .ما اعرفش بيعمل
بيها إيه.
وف مرة سألته عن كتاب .. كان قاعد
بيقرا فيه ع القهوة
ده كتاب إيه؟
ناولهولى،
فقريت:

«وقت بين الرماد والورد»
وتحت العنوان اسم غريب
«أدونيس»
وف مكان بعيد.. وبخط صغير ..
مكتوب
«شعر»
قريته ،
مالقيتش فيه ، لا مكرّ ولا مفرّ» .
ولا «مصر التى فى خاطرى»
ولا حتى «أقبل الليل فناداني
حبيبى».
فضحكت ف سرّى .. وقفلته ..
واديتهوله.
حطه تحت باطه .. وقام..
دفع الحساب لّى وليه..
ومشى
..
سيد صياد السمك اللى قابلته بهدوم
الصيد على قهوة ف الأنفوشى ..
خدنى بالحضن .. وطلب لى شاى ..
وسألنى..
إيه اللى جانبى هنا.
ماقدرتش أقول له ..
أنا جى بصفتى شاعر لحضور مؤتمر
أدبى..
ولقيتنى باقول له :
أبداً ..
أنا جى أدّور على شغْل.

(١٩٩٧)

سك الدرج
عشان خاطرى

وأنت كمشان فى درج المكتب..
بتفيض روحك على الدوسيهات ،
ريحه عرق
وكوتشى مقاس ٢٣
وضحكة بنت بتخطف منك الكوره ،
** كمان مرّة يا بابا
إدّينى ودنك أبوسها
تخرج طلقة الرحمة مع جرس المدير
العام
تعالى امضى عضو لجنة مشتريات
وسيبت الدرج مفتوح على بصمة
الكوتشى فوق كتفك
وانت شايل بنتك عشان تطول توقف
الساعة
على الضحكة..
اللى رفضت تقبلها السما
وردتها

عشان تحفظ ف درج المكتب

..

عشان خاطرى

سِّك الدرج

قبل ما روحك تفيض أكتر

وتغرّق الدنيا

(١٩٩٧)

عيد ميلاد هاميس

يللاّ يا ساره .. يللاّ يا ايه

نشيل بسرعة التُّورتايَة

ونحُطّها عَ الترابيزه ونحط فيها الشمعاية

....

شمعايه واحده ما تنفعشى

دَنَا كبْرت بقيت بَامشى

وبانزل السلم .. ولا اقعشى

وعندى مشط .. ومرايَه

...

يللاّ يا ساره .. يللاّ يا آيه

تعالوا يللاّ.. بسرعه ورايا

نروح لماما ونسألها

نحط فيها كام شمعايه

***

أربع سنين باربع شمعات

ماما باستتنىْ أربع بوسات

وقالت لى روحى عدى الشمع

ورصّصيه ف التورتايه

****

واحد هُوّه بابا

اتنين أنا وماما

تلاته هما اصحابى

أربعة أربع شَمعات

مرصوصين ف التورتايه

يللاّ قيدوهم ويايا

وتعالو كلكو حوالىّ

نغنى أجمل غنوايه:

سنه حلوه .. يا قطيطه

تعيشى وتعملى زيطه

ونملا لك البيت لعبْ

قطط وعرايس ودباديب

تاكلوا سوا .. تلعبوا سوا

ولماّ تيجى نسمة هوا

وينعسو .. تقولى لنا هس

ما تعملوش زيطه

سنه حلوه يا قطيطه

تعيشي وتعملى زيطه

(١٩٩٨)

جلدى مجرد غطًا مخبّى وراه مكن ومواسير

أولّع سيجارة كمان

زى بعضه

ما أنا لسه شارى علبه

ولسه صدرى قادر يستحمل

وف دماغى خيالات لجَمل بيعّدى

البحر بقفزه،

وراجل بيقوم م الموت بمجرد ما يدخل

فى جسمه سيفه اللى بقاله سنه فى

البحر،

وشوية ناس بتنزل من سقف دماغى

.. لصدرى تنعكش لى مشاعرى وتهرب

قبل ما احدّد ملامحها..

....

المسألة بالشكل ده يلزم لها مدخل

تانى غير التدخين،

أتمدد على ضهرى شويه .. ع الأرض

ارخى كل عضلات جسمى

وافتح عينيا ع الاخر وابحلق ف

السقف

واكتم نفسى دقيقتين تقريبا

آخر مرّة ، عملت فيها التمرين ده،

ما فوقتش غير وأنا مسيطر جوايا

إحساس الاحتياج للناس ، اللى تعد

مبتزنى أكثر من ثلاثين سنه ، وعرفت

ساعتها ان المواقف الوسخه اللى اتعملت

معايا ،كانت بسبب سيطرة الاحساس ده

علىّ مش لعيوب شخصية فيهم.. وبعدها

كتبت «ف قبضة إيدى كره حقيقى» ،

وبقيت سميع جيد لناس كثير م اللى

لسه بيعرى الاحساس ده أعفن ما فيهم

قدام واحد ما عادش قادر يشم الريحه دى

تانى.

طب دلوقتى أنا مشاعرى منعكشه

يعنى ما فيش إحساس محدد هو

المسيطر علىّ،

يبقى التمرين دى ما ينفعش،

وماينفعش كمان لا الأكل ولا الشرب

ولا الجنس

لإنى متخم منهم وقرفان ع الآخر.

وحاسس ان جلدى ده مجرد غطا

مخبّى وراه مكن يتعبا ويخلط ومواسير

تمرر وتدفع لبرّة حاجات لزجه وريحتها

مقرفة ، وأحيانا بيعمل العملية دى

من غير أى داعى لوجودها.

واهو ده واحد من الأحساسيس اللى

بدأت اميزها،

مش عارف هاعمل إيه بالاكتشاف المفاجئ ده؟

بالخبرة اقدر اضفره مع كل الحاجات المنعكسه جوايا ف نسيج محكم، يبقى فيه الجمل اللى بيعدى البحر بقفزه ده الحلم أو التعويض النفسى لناس أجسامهم اتعّبت بالرمل، وبدال ما تنفضه عنها تحلم بالجمل اللى بقفزه واحده يعّدى كل اللى مش قادرين يعدّوه، والراجل الميت اللى روحه فى سيفه،

صورة نمطية من كل واحد منهم، روحه براه وجسمه ميت،ومش عارف ازاى يدخل روحه جوه جسمه عشان يحييه.

طب وأنا مالى ومال الجمل والراجل الميت، أنا ماعنديش حاجه برايا واللى جوايا مجرد خيالات وهلاوس بصرية لجهاز عضوى، يمكن يكون نتيجة ارتباك من تأثير الحر أو سوء التشغيل.

١٩٩٨

جيش من السوس محتل عمودى الفقرى

مش عارف إيه القوة اللى أجبرتنى إنى أكتب:

«إن الكتابه بديل هروبى عن المشاعر الملتبسة بالأفعال المجهضة.

الكتابة بين لحظة الاحساس بمرض الروح وبين انتشار روح المرض فى جسم سليم عضويا فتحسسه بانه قرب من حدود الصمت اللى ماتنشافش غير لما الحاجات اللى الواحد بيحبها

تقفز فجاة من أماكنها فى روحه وتسكن عموده الفقرى

وتفضل تمص ف نخاعه ،وعشان اتفادى الاحساس بان عمودى الفقرى ده عود قصب محتله جيش سوس بيمارس حياته الطبيعية، هاغمض عينيا

وادخل عالم الكرسى وبراد الشاى والمكتب

وضحكة بنتى النايمة بتحلم بالدبدوب و دخول حبيتى ف دور الأم

الخايفه على بنتها النايمه من ريحه الدخان وخروجها علىّ بمشروع طردى من الشقه بدخانى وريحه عرقى الشايط ،وتأجيل التنفيذ

لحد ما اخلص كوباية الشاى واقفل البلاكونه وباب الشقه ورا منى

واسند عمودى الفقرى وانزل بهدوم

البيت والشبشب أجيب عيش أو اقعد ع
السلم أو الف الحوارى اللى ما اعرفش
حد فيها أو أقعد على قهوة لوحدى ، ولما
احس بجاجتى إنى احب حاجات جديدة
واعرف ناس جداد ، بيقل احساسى بالألم
واكتشف ان الحاجات الصامتة بتتكلم
لغة ممكن افهمها بسهولة ، ساعتها باشيل
بنتى على كتفى وارقص بيها على مزيكة
اى اغنية شغاله واضحك بصوت عال
واخبط برجلى ف الأرض

واحدف بنتى لفوق والقفها وابص ف
عينيها وهيه بتضحك،

واصمم اكتر ان فيه حاجات ثانية
ممكن الواحد يحبها،

بس ما زالت متلخبطة ف حاجات
تانية الواحد بيكرهها ،حاجات لو عشت
فيها كنت اتاكدت ان الصمت مليان
حاجات تملى جديدة وسخنه ، وتخلى
الحياة لعبه تستاهل انى العبها لحد
اخرها

ولما تبقى لعبتى قديمه ومملة ماحدش
مستعد يلعبها معايا

هاكتب- على سبيل العاده مش أكتر-
عن اثر ارتفاع الاسعار وانخفاض الدخول
على تأخير ترقيتى أو حصولى على علاوه
أو عن الفرح المحبط بالمولود الذكر السادس
بعد خمس بنات لموظف تكنوقراط متعلم
حبه تكنولوجيا ومهذب ويعرف يفاصل ف
السوق ويحب

تربية النباتات فى البلاكونه
ومايزهقش من زحمة الاتوبيس

ولا طابور العيش ويعرف يسمع سيد
درويش وفيروز ومنير وأنوشكا

وينام على مراته مرتين ف الشهر مش
أكتر، ويقوم يستحمى ويعلق ع الشاى
ويولع سيجارتين من بعض وهو بيفكر ف
اللى فات من عمره .

(١٩٩٩)

ماهر شفيق فريد

من أخطاء المترجمين

(«كولن ولسون» مثلاً)

رأى

منذ ربع قرن أو نحو ذلك جرت «مشادة» على صفحات مجلة «المسرح» القاهرية بين الناقد المصرى فاروق عبد القادر- سكرتير تحرير المجلة آنذاك- والروائى والمترجم اللبنانى الدكتور سهيل إدريس رئيس تحرير مجلة «الآداب» ومدير دار الآداب للنشر. وقد تدخل صلاح عبد الصبور وقتها- باعتباره رئيس تحرير مجلة «المسرح ساعيا إلى الوساطة بين الأديبين فكان مما قاله- تعقيبا على اتهام فاروق عبد القادر للأديب اللبنانى بأنه ربح الآلاف من كتابات وترجمات الذين تعاونوا معه- ما معناه : لئن كان سهيل إدريس قد ربح مالاً، لقد ربح القارئ العربى من إصداراته مالا يقدر بمال . ولولا ترجمات دار الآداب لسارتر وكامى وسيمون دو بوفوار ومورافيا وكولن ولسون ما وجد كثير من أدباء العربية ونقادها ما يكتبونه.

ترد هذه القصة على خاطرى كلما سألنى أحد محررى الصفحات الأدبية فى جرائدنا ومجلاتنا (وكثيرا ما يفعلون) عن أزمة الترجمة : أسبابها ومظاهرها وسبل علاجها، ترى إلى أى مدى يمكن للقارئ أن يثق بهذا الفيض من المترجمات التى تتدفق من مطابع بيروت وبغداد ودمشق وعمان ودول المغرب العربى ؟ سأحاول هنا أن أعقب على بعض هذه الترجمات تعريفا

وتعقيبا وتقويما . وأقول بادئ ذى بدء إن الثقافة العربية تدين لهذه الترجمات بالكثير .وليس فينا من لم يتتلمذ لها أو يستفد منها في وقت آواخر .فالحصاد كبير وفير يستحق أن يذكر فيشكر.

لأنعش ذاكرة القارئ ببعض الأعمال والأسماء فى مجال واحد هو مجال الدراسات والمقالات والنقد الأدبى المترجم ، لا أجاوزه إلى الأعمال الإبداعية المترجمة من قصة وشعر ومسرح وهى كثير ،لقد ترجمت العواصم العربية- وبيروت تقع منها فى المركز-من أعمال كولن ولسون « اللامنتمى » ما بعد اللامنتمى » «سقوط الحضارة » المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث « الشعر والصوفية » فضلا عن عدد من رواياته ليس بالقليل.

ومن أعمال سارتر: « الأدب الملتزم » « أدباء معاصرون » «سارتر بقلمه » « بودلير ».

ومن أعمال كامى « أعراس » « المقصلة ».

وفي مجال التعريف بهؤلاء الأدباء ترجمت عواصم الترجمة العربية: «سارتر »: عاصفة على العصر » لعدد من الكتاب ، سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة « لفرانسيس جانسون » البير كامي وأدب التمرد » لجون كرو يكشانك.

وفى تاريخ النقد الأدبى « مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق « لديفيد ديتشس، «تطور النقد الأدبى فى العصر الحديث » لكارلونى وفيلون موجز تاريخ النقد الأدبى » لفيرنون هول ، « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » (فى جزءين) لستانلى هايمن.

وفى مجال الأدب الأمريكى ترجمت سلسلة « أعلام الأدب الأمريكى » وفيها دراسات عن : المسرحية الأمريكية الحديثة- ف. سكوت فتزجرالد- جرترودستاين -روبرت فروست- إديث وارتون -وليم فوكنر- توماس ولف- هنرى جيمس- من هيرملفل-والاس ستيتفنز- ت. س. إليوت -إرنست همنجواى -مارك توين-والت ويتمان وغيرهم.

وترجمت سلسلة عن « الأدب الأمريكى فى نصف قرن » ضمت مجلداً للويز بوجان « الشعر » ،وفردريك ج.هوفمان عن « القصة الحديثة ،ومارى برودبيك وآخرين عن « النثر » ،فضلا عن كتاب « التراث الأدبى الأمريكى » لفان ويك بروكس وأوتو بيتمان ، و«دراسات فى النقد » لآلن تيت، و«عالم شتاينبك الرحيب» لبيترليسكا وغيرها.

وفى مجال التعريف باتجاهات الشعر الحديث : «شعراء المدرسة الحديثة : دراسة نقدية» لمؤلفة م. ل روزنتال ، «الشعر كيف نفهمه ونتذوقه »لإليزابث درو.

وفى المسرح: شكسبير معاصرنا «ليان كوت، «الحياة فى الدراما » لإريك بنتلى» نظرية المسرح الملحمى» لبرتولد برخت.

وفى القصة: «القصة السيكولوجية : دراسة فى علاقة علم النفس بفن القصة لليون إيدل.

وفى الأدب الفرنسى : كتاب أندريه موروا عن جورج صاند.

كما ترجم جبرا ابراهيم جبرا «قلعة أكسل: دراسة فى الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠-١٩٣٠ لإدموند ولسون و«الأسطورة والرمز: دراسات نقدية- لعدد من الكتاب وترجمت خالدة سعيد «عصر السريالية» لولاس فاولى.

هذه مجرد نماذج ،لا تعمد إلى الاستقصاء ،لما ترجمه المترجمون العرب ،وفيهم اللبنانى والمصرى والفلسطينى والعراقى والسورى والسودانى وغير ذلك .وليس من قبيل النعرة القومية -وإنما من قبيل تقرير الحقائق- أن أقول : إن المترجم المصرى هو عادة أفضل المترجمين العرب وذلك لما يتمتع به من تراث ثقافى عريض ، منذ عاد رفاعة الطهطاوى من بعثته، وخلفية علمية ، وأسلاف من عظماء المترجمين: طه حسين والعقاد والمازنى والمنفلوطى والزيات ومحمد السباعى وغيرهم . إن ترجمة محمد غنيمى هلال ،مثلا ، لكتاب سارتر «ما الأدب؟ » متفوقة بمراحل على ترجمة جورج طرابيشى لهذا الكتاب ذاته(تحت عنوان «الأدب الملتزم، الناشر: دار الآداب ،بيروت). وترجمة إدوارد الخراط لكتاب فرانسيس جانسون عن سيمون دو بوفوار يعلو كثيرا على ترجمة جورج طرابيشى لأعمال الكاتبة الفرنسية. وقس على هذا نماذج أخرى.

كذلك يلاحظ أن ثمة تفاوتا كبيرا فى مستوى هذه الترجمات .فالترجمة التى تخرج من قلم أديب كبير مثل جبرا إبراهيم جبرا غير تلك التى ينتجها سالم خليل ، أو أنيس زكى حسن ،وبين هذين القطبين ، علوا وسفلا، درجات كثيرة من الإجادة والإتقان أو الافتقار إلي هذين الأمرين.

ولكن الملاحظة الأساسية التى أريد أن أوجه النظر إليها هى أن هذه الترجمات بحاجة إلى مراجعة نقدية دقيقة تحل كلا منها فى مكانها الصحيح ،وتصوب الأخطاء،وليس هذا هو المكان ولا الزمان المناسب للاضطلاع بهذه المهمة

التى تحتاج إلى كتاب كامل، وإنما سأكتفى -على سبيل المثال- بعرضْ ما وجدته فى ترجمات «دار الآداب» البيروتية لأعمال المفكر والروائى الأنجليزى المعاصر كولن ولسون.

فى كتاب «اللامنتمى» (ترجمة أنيس زكى حسن، الطبعة الأولى ، تشرين الأول ١٩٦٩) دونت فى الهامش الملاحظات الآتية:ص ٢٨ «ميرسول» Mersault (بطل رواية كامى «الغريب») صواب نطق اسمه: ميرسو.

ص ٨٢ (عن لورنس العرب)« سمع بنية الملك حسين على الثورة على الأتراك فى مكة»

الصواب : الشريف حسين.

ص٨٨ : ى. م. فورستر E.M.FORSTER، صواب اسمه : إم . فورستر إذ الألف هى الحرف الأول من اسم «إدوارد».ص٩٥ «إيكليز ياستس» (كتاب من كتب العهد القديم) هو بالعربية: سفر الجامعة.

ص١١١ «تحية الربيع» لسترفنسكى: صوابها : طقوس الربيع.

ص١٢٢ : «هولم» T.E. HULME(شاعر ومفكر انجليزى من مطلع هذا القرن).

صواب نطق اسمه : ت. إ. هيوم حيث أن اللام فى اسمه صامتة.

ص ٢٠١: «هنرى ميلر.. فى واحد من كتبه الاستوائية» المقصود روايتاميلر المسميتان «مدار السرطان» و«مدار الجدى» ،والمدارى TROPICAL غير الاستوائىEQUATARIAL كما يعرف أصغر دارس للجغرافيا.

ص٢٦٤ : «بلاسفيمر: ملحد» .وصواب ترجمتها: مجدف على الروح القدس أو غيره) فالملحد ATHEISTغير المجدف BLASPHEMER.

ص٢٦٦ قصة جورج أورويل ١٨٨٤ صواب عنوانها «١٩٨٤»

ص٢٨٢ «يقظة فينيجان» (رواية جويس الأخيرة) صوابها : مأتم فينيجان.

إذ أن كلمةWAKE هنا تعنى «مأتم» لا «يقظة».

وفى كتاب «ما بعد اللامنتمى» (ترجمة يوسف شرورو وعمريمق ، الطبعة الثالثة، أيلول ١٩٧٢).

ص ٢٧«وليان جولدن» ،صواب اسمه: وليم جولدنج» (الروائى البريطانى المتوفى فى ١٩٩٣ والحاصل على جائزة نوبل).

ص٣٢ «جون لهمن»(LEHMAN) (أديب انجليزى من قرننا) صواب نطقه : ليمان إذ الهاء صامتة.

ص٤٥ «كارل جسبر» هو الفيلسوف الوجودى الألمانى كارل ياسبرز.

ص٥٧ : «أعلن كومت تأسيس المدرسة

الإيجابية POSITIVISM والمقصود : الوضعية.

ص١٠٦ كتاب هيدجر SEIN UND Zeit ترجمته « الوجود والزمان. وقد كتب عنه د. زكريا إبراهيم فصلا ضافيا في مجلة تراث الإنسانية فليرجع إليه المترجمان:

ص١٢٦ مسرحية « النوتة » لسارتر، صوابها : سجناء الطونا.

ص ١٢٨ لا عجب أن ينتهي سارتر إلى فكرته الشهيرة: الرجل شهوة ضالة ،وصواب العبارة: «الإنسان عاطفة لا جدوى منها » UN HOMME EST Une PASSION INUTILE.

ض١٤٢ « الشريط السينمائي الدولشتافيتا » ،ترجمة عنوان الفيلم الإيطالي: الحياة الحلوة أو اللذيذة.

ص١٦٢ تيلهاري دي شردان (فيلسوف فرنسي) . صواب نطق اسمه : تيار دي شاردان.

ص١٦٢ « العودة إلى ميشوليحا » (مسرحية لبرناردشو) . صواب الاسم كما يرد في الترجمة العربية للتوراة: متوشالح وهو رجل معمّر في« العهد القديم».

ص١٦٨ «جانج» JUNG هو عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونج.

ص٢١٨ «وتجينستين » (الفيلسوف النمساوي) صواب نطقه: فتجنشتاين ،حيث أن حرف ال W ينطق في الألمانة V.

ص٢٦٨ «كلما نمت إمكانية هذا الوجدان في الوصول ،كلما زاد الأمل في الفوز » الصواب حذف «كلما » الثانية فتكرارها خطأ شائع على أقلام الكتاب.

وفي كتاب « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث (ترجمة أنيس زكي حسن، الطبعة الثانية)كانون الثاني ١٩٧٢):

ص٣٨ «قصة إدموند ولسون» قلعة آكسيل ،هنا خلط شديد فـ« قلعة آكسل». كتاب نقدي- وليس قصة- للناقد الأمريكي إدموند ولسون عنوانه مستوحى من قصيدة درامية طويلة نثرية للمؤلف الفرنسي فيلييردي ليل آدم(١٨٩٠).

ص٥٢ «فيلون» VILLON (الشاعر الفرنسي) صواب نطقه: فيون.

ص٩٣ «بوفارد وبيكوشيه» (رواية فلوبير الأخيرة الناقصة) صواب نطق الاسم: بوفار ، إذ الدال الأخيرة صامتة.

ص٩٦ « عندليب لواحدة » (قصة قصيرة لإرنست همنجواي) صوابها : «عصفور كناريا لشخص واحد ». والكنار غير العندليب . والقصة مترجمة في كتاب د. رشاد رشدي « فن القصة القصيرة ».

ص١٠٠ «روايتا ناتالى ساروت» (تروبيزم) و(صورة رجل مجهول)، الكتاب الأول ليس رواية وإنما مجموعة قصص قصيرة أو- الأدق- لقطات، وقد ترجمه إلى العربية فتحى العشرى -وهو مترجم يفتقر إلى الدقة- فسماه «انفعالات»، والصواب: انتماءات وهو مصطلح فى علم النبات توصف به زهرة عباد الشمس متلاحية تنحو نحو الشمس وتتجه نحوها برأسها.

ص ١٠٧ «روايات س. ب. سنو» صواب الحرف الأول ت أو ش إذ أنه يرمز إلى تشارلز برسى سنو.

ص١٣٦ «تشارلز لامب LAMB (الأديب الانجليزى) صواب نطقه: لام، إذ الباء صامتة.

ص١٣٩ «صخرة روزيتا» المقصود: حجر رشيد.

ص١٤٧ «العالم الجديد الشجاع» (رواية أولدس هكسلى)، صواب ترجمتها: عالم جميل جديد. إذ أن كلمة RAVEكانت قديما- كما هو الشأن عند شكسبير -تعنى «جميل» لا شجاع، وقد ترجم محمود محمود الرواية تحت عنوان «العالم الطريف» وصدرت عن دار الكاتب المصرى فى أيام طه حسين.

ص١٨٦ الملكة الخيالية (قصيدة الشاعر الاليزابيثى إدموند سبنسر) صوابها الملكة الحورية، ويقصد بها الملكة إليزابث الأولى.

ص٢٨٣ وجهة نظر المنطقيين الايجابيين، المقصود: أتباع الوضعية المنطقية وفى كتاب «سقوط الحضارة» (ترجمة أنيس زكى حسن، الطبعة الثانية، نيسان ١٩٧١).

ص٤٤ JACK THE RIPPER دون ترجمة، وترجمتها «جاك السفاح» وكان قاتلا للنساء بخاصة.

ص١٠٥ «الأضواء» (ديوان رنبو) صواب ترجمته: اللوحات الملونةLES ILLUMINATIONS. وليس «الاشراقات» كما يظن عادة).

ص٢٤٤ «لازاروس» هو بالعربية: لعازر الذى أقامه السيد المسيح من الأموات.

ص٢٨١ «دين إنج» DEAN. INGEالمقصود: العميد إنج، وهى وظيفة كنسية كبيرة فى بريطانيا كان شاغلها إنج كاتباومفكرا دينيا واجتماعيا.

ص٣٠٦ «طريق الحرية» (رواية سارتر) الأدق أنها بصيغة الجمع: دروب الحرية

ص٣١٨ «الامبراطور وغاليليان» المقصود: الامبراطور والجليلى والجليلى هو السيد المسيح نسبة إلى الجليل فى فلسطين.

ص٢٣٠ «بيت هارتيبريك» (مسرحية برناردشو) صوابها» منزل القلوب المحطمة» وهي مترجمة إلى العربية.

ص٣٥٧ «أما ولفرد أوين وجويس وإليوت وباوند وهمنتواى فقد حاولوا جميعا أن يمحوا شخصياتهم من قصصهم ». لم يكن ولفرد أوين وإليوت وباوند قصاصين وإنما هم شعراء ،ومن ثم يجب تحويل كلمة «قصصهم» إلى» أعمالهم» .ولا أدرى إن كانت هذه غلطة كولن ولسون أم المترجم ،فليس أمامى الآن الأصل، أترى ولسون قد استخدم كلمة FICTIONS وهى لا تعنى هنا(كما وهم المترجم) «قصصا» وإنما تعنى «إبداعات تخيلية» كائنا ما كان الجنس الأدبى الذى تلبست قالبه.

وأخيرا من كتاب «الشعر والصوفية» (ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة ،الطبعة الأولى ، تشرين الأول ١٩٧٢):

ص١٧: LAPIS LAZULI(عنوان قصيدة للشاعر الأيرلندى و . ب ييتش) ترجمتها: اللازورد وهو حجر كريم سماوى الزرقة.

ص٢٥ «فوركوارترز» (ديوان ت. س .إليوت) صوابه : أربع رباعيات ،وقد ترجمها توفيق صايغ على صفحات مجلة «أصوات» التى كان يصدرها دنيس جونسون ديفيز فى لندن.

ص٣٦ يصف هوسبر فى كتاب «نابوكوف» ،المقصود : يصف همبرت همبرت بطل رواية «لوليتا» لمؤلفها نابوكوف .والخطأ هنا ربما كان خطأ الطابع لا المترجم.

ص٨٢ الشاعر كولردج فى قصيدته «الرفض» وهترنيمة» صوابه عنوان القصيدة الأولى : «كآبة» .ويبدو أن المترجم قد قرأ DEJECTION(كآبة) على أنها EJECTION (رفض).

ص١٢٥ «إن» رتشيرش «لبروست» ،المقصود رواية بروست : بحثا عن الزمن المفقود LA RECHERCHE du tempsperdu.

ص ١٤٧ المهمة المباركة» (عنوان قصيدة لجويس)THE HOLY OFFICE. صوابها: ديوان أو محكمة التفتيش الإسبانية في العصور الوسطى.

ص١٩٥ : «قصيدة شيلى» أبيات فى الرفض كتبت قرب نابولى صوابها مقطوعات كتبت فى ساعة حزن(أو كآبة) قرب نابلى (مرة أخرى نفس الخلط بين كلمتى REJECTION وDEJEC- TION) .والقصيدة مترجمة فى كتاب د. عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد مختارات من الشعر الرومانتيكى الانجليزى».

ص١٩٧ « السـادة وب » THE WEBBS.المقصود: آل واب، سيدني وب وزوجته بياتريس من مفكري الاشتراكية الفابية البريطانية في مطلع هذا القرن: وإذا كان سيدني كما يشهد قضيبه وشعره الكث وصوته الأجش- سيدا فما أحسب بياتريس- وقد كان لها اثداء وفرج ورحم ومبايض-كانت كذلك.

ص ٢٠٢ «كرازي جين» (قصيدة و. ب بيتش) ترجمتها : جين المجنونة .

ص٢٢٠ «وحدة مع الخلود» (عنوان قصيدة ورد زورث صوابها لمحات الخلود من ذكريات الطفولة الباكرة» -INTIMA TIONS OF IMMORTALITY.

هذه أمثلة لما صنعه المترجمون العرب- من مختلف الجنسيات -بكاتب واحد من عصرنا خيرا وشرا (فانا -لاحظ -لا أجرد هذه الترجمات من كل مزية) ،ويبقى السؤال الذي لا مفر من طرحه : هل يمكن الثقة بهذه الترجمات ؟ والاجابة : أجل في حالات قليلة، ولا في الأغلب الأعم: ففي هذه الترجمات أخطاء كثيرة منها ما هو راجع إلى قصور في المعرفة باللغة الأجنبية المنقول عنها ، أو الجهل بقواعد العربية وظلال معانيها، أو. ضعف الخلفية الثقافية العامة، أو الجهل بمبادئ سائر اللغات الأوربية ، دع عنك جذورها اليونانية.

وعندي أن مترجمي مصر في جملتهم أفضل من مترجمي العالم العربي في جملتهم (لئن ظن امرؤ انى انحاز لأبناء وطني من المترجمين فما عليه إلا أن يراجع مقالتي عنهم «حول جهل المترجمين» في عدد يونيه ١٩٩٧ من «أدب ونقد») .ونظرة واحدة إلى الكوارث التي تبتلينا بها المجلات الثقافية العراقية مثل« الثقافة الأجنبية» أو «الأقلام» أو «الطليعة الأدبية» أو الكثير من ترجمات التونسيين والمغاربة والجزائريين عن الفرنسية تكفي لإثبات هذه الحقيقة .إنما البؤر المشعة للترجمة في عالمنا العربي اليوم هي أمثال محمد عناني في مصر ، وجهاد كاظم على صفحات مجلة «الكرمل» الفلسطينية التي كانت في سنواتها الأولى تصدر من نيقوسيا .وهناك جيل من الشعراء المصريين- رفعت سلام ومحمد عيد إبراهيم، ومحمد هشام- يبدع ترجمات تملك حس الأديب المرهف ولا تخلو من علم الدارس المتعمق. لنودع مترجمي العالم العربي إذن بقولنا : شكرا، ولكن...

التقليديون وما بعد الحداثيين
(المجد والعار معا)
ناتاليا إيفانوفا
ترجمة : أشرف الصّباغ

ليس لدينا اليوم أدب واحد، وإنما أكثر من أدب.

الأدب الذى يعتبر نفسه في المركز- والذى نسميه اصطلاحا : الأدب رقم(١)- يعانى بشكل واضح من فقر الدم . فهو خامل وممل ولزج على الرغم من أنه يطلق على نفسه التسمية الجميلة « رغم أنه يطلق ما بعد الحداثة » . إنه أدب هستيرى مفعم بالكآبة والخمول والانقباض. يعانى القارئ فيه من الصعوبة وعدم الراحة والملل ومن ثم يهرب منه إلى هناك حيث عالم آخر ملئ بالضجيج والصياح على طريقة الأسواق- وهو عالم واضح بشكل غير طبيعى، مبهرج ، مخادع ،وحاد الرائحة. وهذا هو العالم الأدبى رقم(٢). هناك تلتهب الغرائز وتعربد الصدامات وتدوى الرعود .هذا العالم مسكون بالشخصيات - الجميلة والأنذال والأبطال. هناك يخسرون أموالهم ويدمرون ،وينقذون ،ويربحون ثروات طائلة ويقتلون.

أما الأدب رقم(١) فى ذلك الوقت يدعى ويتصنع ويرفع حاجبيه فى غموض- أى أن القارئ لم يفر منه، وإنما هو نفسه الذى رحل. وهو ذاته الذى يلقى بزهور الشر بشكل تآمرى، وبشكل تآمرى أيضا يعيد صياغة الكلاسيكيات ويقوم بإصلاحها ،ويحاول التجمل والظهور بمظهر متسق- ولكن القارئ الذى بدأ يستعيد هدوءه يلقى به من أول فقرة، يشيح عنه مغمغما وينظر نحو الأكشاك الصغيرة.

والثالث ،الأدب رقم(٣) ، يسير فى الطريق القديم المعتاد دون أن يغير فطرته وإمكانياته التى ركن إليها مرة واحدة وإلى الأبد. يستمع فقط إلى أفكاره وهواجسه ، يحافظ على قيمته وجدارته ،ويلتزم الصمت إذا شعر بالحاجة . ويودع « النماذج والمودات العابرة » يتحدث حتى إلى نفسه- بلغة إنسانية واضحة بدون هستيريا . إنه أدب جديد، وإنتاج حسن النوع ومتين. مثال الزوجة

والأم، ولكن مع الأسف فعيونه لا تتحرك.

إن العشر سنوات الأدبية المنصرمة تنقسم بشكل اصطلاحى متعارف عليه إلى مرحلتين خمسيتين: الأولى -من١٩٨٦م حتى ١٩٩١م- هى «خمسية الجلاسنوست» (الاعلانية)، والثانية -من ١٩٩١ م حتى ١٩٩٦ -وهى «حرية الكلمة» . فبعد أغسطس ١٩٩١ ،وبعد إلغاء الرقابة ،أقبل ليس فقط زمن جديد فى حياة المجتمع ، ولكن أيضا زمن أدبى آخر.

فى خمسية ا«لجلاسنوست» ردت الاصدارات الأدبية الديون : قامت بطبع ما كان ممنوعا ، وما صدر هنا وهناك بمبادرات شخصية ،وما صدر أيضا فى المهجر . بدأت مجلة «أوجنيوك» هذه المرحلة بنشر أعمال جوميلوف ،والأعمال التى نشرت فى المجلات الكبيرة بالنصف الثانى من عام ١٩٨٦م، وبالتحديد بداية من «بحر الصبا» لأندريه بلاتونوف . وكان بلاتونوف هو أول من فتح الثغرة. وبعد ذلك طبعت رواية ألالكسندر بيك المهمة الجديدة التى عانت كثيرا .وفى عام ١٩٨٧ م كانت قد ظهرت رواية «أولاد أرباط» ، و«الثياب البضاء».

كان الأدب السوفيتى يحتضر، وكان يصاحبه إلى القبر أفضل ما كتبه الكتاب فى العصر السوفيتى- على سبيل المثال، قصص «الصيد» و«على جزيرة النعيم الشيوعية» لفلاديمير تينديرياكوف ، و«الغناء» ليورى تريفونوف، و«شارع موسكو» لبوريس يامبولسكى، و«الحياة والمصير و «ينساب بلا انقطاع» لفاسيلى جروسمان..

هذا الوضع -الجواب الواقعى على نهم القارئ- جدد الاهتمام بالأدب الروسى وعززه عندنا وفى الغرب أيضا ، ووجه الاهتمام إلى كل ما هو مترجم ومطبوع ، أثار الضجيج وأظهر الاهتمامات التى لم تكن مأخوذة بعين الاعتبار فى السابق؛ وشكل حركة إيجابية لأعداد نسخ المجلات الأدبية الصادرة فى مطلع ١٩٨٨ م، وأحدث فرقعة صحفية- أدبية حقيقية. بدأ ذلك العام بمسرحية ميخائيل شاتروف، «**إلى الأمام إلى الأمام ، إلى الأمام**.. «التى لو قدمها أحد اليوم لكانت مجرد شهادة لا أكثر على الوعى المكبوح لعصر «التسريع» . وكانت مجلة «**نوفي ميـر**» (**العالم الجديد**) قد أصدرت رواية «١٩٨٤» لجورج أورويل ، ثم «**النبع**»و «**مزرعة الحيوانات**». غير أنه وفى نفس مجلة «نوفى مير» كتب أ. **نويكين**: «لقد كان الزمن يصيح صارخا لاستدعاء لينين. وكان ستالين ضروريا للمنظومة الإدارية للتوجيه والتى وضعته علي سدة الحكم». وقبل زمن النجومية لجيل الستينيات ،وفوز أيديولوجيتهم ومسوغ حياتهم، آنذاك كان يمكن القول إن الوعى الاجتماعى والأدبى للكثيرين كان ما يزال في مفترق الطرق- بين ورود الاشتراكية المتأخرة بوجهها الإنسانى، وإدراك استحالة وجود أية اشتراكية بوجه إنسانى من حيث المبدأ.

كان عام ١٩٨٩ هو عام المناقشات والمناظرات الضارية التى دفعت إلى نشر مقالة «**حول ثقافة النقاش**» بجريدة «**برافدا**»، وجرى أيضا لقاء ميخائيل جورباتشوف مع الكتاب والذى ذكر فيه السكرتير العام محذراً: إنهم لم يتعلموا عندنا ثقافة النقاش بعد» فى ذلك اللقاء قال سيرجى ميخائيلوف إن: البيريسترويكا تتطلب تكتل جميع قوى المجتمع. أما **بوريس ألينيك** الذى أصبح نتيجة لذلك ألد أعداء جورباتشوف فقد قال: «من الضرورى الإقلاع عن نزاعات الورش». فى جوهر الأمر كانت تدور عملية مقارنة قاسية للمواقف، ومن ثم لم يستمر الحوار. وفى إطار التقويم الإجمالى تحت هذا العنوان فى العدد (١) لعام ١٩٩٠م من «الجريدة الأدبية» قالت «**الاتينينا**»: بأن الجنس الدرامى الذى نوفق فيه بشكل أفضل هو المونولوج.

ومقارنة بالصورة الحالية للأدب فقد جرت آنذاك ملاحظات وأسئلة وديعة مربكة بشأن المرحلة الأدبية الجديدة، وهذا ما أطلق عليه **فيكتور توبوروف** ضبط النطاقات. وتحديدا فى مارس عام ١٩٨٩ تم تأسيس لجنة الكتاب لدعم البيرويسترويكا ثم بدأ ذوبان الجليد فى أبريل.

فى عام ١٩٨٩ بدأ ذوبان الجليد بالنسبة للأدب السوفيتى، واقتصرت حصته على مساحة إصدارات من كانت له علاقة بإطار «الأدب الآخر»: طوفار جارييف وإيفان جدانوف والكسندر يرمينكو وسيرجى جاندليفسكى ويفجينى بوبوف ويورى أرابوف وفاليريا ناربيكوفا وديمترى بريجوف- وقد تم ذكر كل هؤلاء فى مقالتين: «الأدب الآخر بقلم س. تشوبرينين، والأدب السئ بقلم د. أورنوف اللتين تم نشرهما معا فى عدد واحد وفى عمود واحد من «الجريدة الأدبية». جرى إصدار شامل لكل ما كان تحت الأرض والذى حصل على أسم «الأدب الآخر» على الرغم من أنه كان فى داخله مختلفا جدا، وهذا «الآخر» هو ما احتدمت حوله المناقشات فيما بعد عام ١٩٩٠م.

فى عام ١٩٨٩ كان قد بدأ فى أوساط الانتلجنسيا الليبرالية- بعد التحرير الأول للأدب- اختلاف حاد وخطير فى وجهات النظر. ففى مقالة انتقادية لمجموعة المقررات المقدسة تقريبا «ليس هناك طريق آخر» (من الممكن أن يكون هناك أحد ما قد نسى الآن، ولكننا آنذاك قرأناها بعناية) قام أ. أرخانجلسكى بالرد فى صيغة شكوكية: فى تلك التسمية نفسها يفترض وكأنه لا يوجد إلا طريق واحد فقط، رغم أنه من الممكن أن تكون الطرق متعددة.

عام ١٩٩٠م- عام سولجينيتسين، وفى الوقت نفسه بداية النهاية لتزايد توزيع نسخ المطبوعات. تزايدت بحدة المجلات التى كانت تطبع أعمال سولجينيتسين («نوفى مير» مرتين تقريبا)، أما المجلات الأخرى فقد توقفت عن التزايد، وحتى البعض منها صار قليل التوزيع. ذلك العام كان أيضا بداية

النقاشات حول فكرة سولجينيتسين، وفيه أيضا نشرت مقالة فيكتور يروفييف «وليمة تأبين للأدب السوفيتي ». ذلك العام الأدبي سبق اغتصاب الأدب ما بعد الحداثي للأدب التقليدي. وبداية من لحظة ما ربما أصبح من الممكن أن نسمي الأدب التقليدي: «الأدب الآخر» . أما الأدب الآخر فقد أصبح يرى نفسه في المقدمة.

ومن عام ١٩٩١ م أقبلت نهاية عصر الرقابة الأدبية .ففي عدد يناير من «الجريدة الأدبية» ظهرت مقال ل. لودكوف «نهاية الفرقعة الصحفية» .أما الأدب -فبمجرد خروجه إلى الظل -يدخل مرحلة صعبة ،وتظهر نزاعات أدبية خطيرة ،واختلافات حادة في وجهات النظر، ومن ضمن ذلك داخل كل اتجاه.

كان أوضح نزاع لعام ١٩٨٩م-١٩٩٠م وأكثره أهمية -هو ما حدث بين مجلتي «**ناش سيفريمينك**» ومجلة «**أوجنيوك**» ، أو «ناش سيفريمينك» و «زناميا» .كانت صدامات أيديولوجية ونزاعات ليس لها حلول .وفي الوقت نفسه تناول **فسفولدنيكراسوف مبدأ الإدراك الذهني** (Conceptualism) للإنتاج الجديد بالنقد الساحق مسميا إياه محاكاة ضعيفة لمبدأ الإدراك الذهني الحقيقي. وظهر على السطح الصراع بين القدامى والجدد المهتمين فقط بالألعاب اللغوية كما أكد فسفولد نيكراسوف . هبطت لغة العصر السابق وليس فقط السوفيتي . نفدت لغة لقمان . وأثار تغيير اللغة رد فعل عاصف، بل ربما حتى رد فعل في الوعي الباطن داخل المجموعات التي تبحث عن لغة جديدة بعد الخروج من تحت الأرض إلى السطح.(بالمناسبة «هدأ» البعض بشكل عام في البداية ، وبعد ذلك صمتوا تقريبا -بعد تفجر الاهتمام بشعر ما بعد المجازيين : **بارشيكوف ، يرمنكو، كوتيك بجدانوف** ،حلت فترات صمت طويلة وبعد ذلك حل صمت شامل لسنوات طويلة) .جرى نقد مكشوف لما يمكن أن نطلق عليها الفترة الستينية الليبرالية من جانب ليس فقط «الوطنيين» ولكن أيضا من جانب أولئك الذين أصبحوا يطلقون عليهم ما بعد الحداثيين .كشفت النزاعات عن الارتياك أمام التقسيم الجديد للأدب، والذي لم يكن أحد مستعد له- للتقسيم إلى أدب تجاري وغير تجاري. ومهما دارت النزاعات بين «الوطنيين والتقليديين وما بعد الحداثيين .. إلخ ففي الواقع لم يكن يتوقع أحد أن يقف الجميع أمام ذلك الجدار وأ ن يصبح التضاد الأكثرقوة من الجانب غير المتوقع للسوق، وأنه ربما نصير حفنة ضئيلة سيمثل فيها كل منا اتجاهه وشخصيته الإبداعية الواضحة حينما يخرج إلى النور بعدد من النسخ كما يخرج الحاضرون هنا: **أسار ابيل**- ثمانمائة وتسعون نسخة من كتاب «فطر حياتي» ، **أو** تيمور كيبيروف -ألف نسخة ، أو **تاتيانا بيك- ألف**.ومنذ فترة وجيزة صدر كتاب **ميخائيل أيزنبرج** -نظرة إلى الفنان الحر -بعدد خمسمائة نسخة فقط.

في عام ١٩٩١ م لم يكونوا قد فكروا بعد ذلك التضاد الجماهيرى للأدب. وربما كان الاختلاف الأكبر هو الصدام بين استراتيجيتين مرتكزتين على القيم الموجهة (هنا لا يمكننى بطبيعة الحال ألا أتذكر مقالات **ديمترى ليخاتشيف وسيرجى زاليجين** فى العدد ١ من مجلة «نوفى مير» لعام ١٩٩١ م) ورفض أدب ما بعد الاخلاقية الذى أعلن عنه فيكتور يروفييف . وتلاقت غالبية التضادات- الأيديولوجية (ساخاروف وسولجينيتسين) والفنية أيضا . ولكن الأمر الرئيسى، ما زلت أكرر ، أن التضاد -هو الصورة الرخيصة الشعبية والفن الخالص،**والسوق والفن الخالص** .وظهرت لدى الأدب البعيد عن السوق نبرة عامة معتمة ،إن لم تكن مظلمة تماما ،ونبرة فراق ونهاية وأفول ،وهى التى وقفت ضدها الاستراتيجية العدوانية تماما لديمترى جالكوفسكى التى حصلت على مواجهة فى غاية الحدة من جانب الليبراليين -التقليديين .وأستشهد بالكسندر كوشنر: «الإنسان الخارج من تحت الأرض، والذى انقض اليوم بشراهة على حرية النشر هو انعكاس لسابقه الذى عمل خلال الفترة من الستينات إلى الثمانينات ،هو صنوه ونظيره ، ولكنه مشحون بحقد الفشل، وهو من حيث الإيقاع أكثر تطرفا وجنونا .وأقبل عام الكآبة والارتباك -١٩٩٢ م المرتبط بالوضع المالى . صارت مجلة «زناميا» مضطرة إلى الصدور فى أعداد مزدوجة، وأخذت مجلة «قضايا الأدب» تصدر بستة أعداد فقط فى السنة ،وفقدت مجلة «نوفى مير» ثلاثة أعداد سنوية. وراحت مجلة «دروجبا نارودوف» تصدر بفترات انقطاع طويلة بين العدد والآخر .وكادت إصلاحات جيدار تؤدى إلى توقف كامل لصناعة المجلات .وقد قام كتاب مختلفون تماما بالتعبير عن مشاعرهم الحزينة باكتئاب شديد. ففى حوار مع **ايجور زلوتسكى** قال **فلاديمير فوينوفيتش** ، نحن لا نشعر بأي تقارب مع من جاءوا على قمة البيريسترويكا » . (ولعل فوينوفيتش اليوم يمكنه أن يقول كلاماً آخر ومعه أيضا بوريس تشيتشيبابين وفيتشيسلاف كوندراتوف وفيتشيسلاف كوريتسين وأدباء الأجيال المختلفة والمدارس والأساليب واللغات المختلفة ، ومع ذلك ففى مجموعة ليبرالية ضخمة وواحدة صرحوا جميعا بتصريحات حزينة متشابهة .وكانت هناك خيبة أمل ما فى الازدهار ومن ضمن ذلك فى الأفكار الأدبية والديمقراطية الأمر الذى جعل كوريتسين بما لديه من رشاقة مميزة وحدة صريحة يقول: «لقد أضجرتنا أحادية الأفكار الديمقراطية ». وتسللت خيبة الأمل أيضا إلى حالة الأدب نفسها حيث بدأوا الكلام عن «نهايته» .ورغم أننا إذا اعتبرنا اليوم ذلك العام عاما تاريخيا فلسوف نرى عدم تطابق الواقع الأدبى مع التشكيلات الفظيعة التى تشبه تشكيات التركى.

ومن باريس أفاد ديمترى سافيتسكى بأن الأدب الحقيقى الجديد سوف يظهر

فقط بعد حوالى خمس أو ست سنوات (أى فى وقتنا هذا، عام ١٩٩٧ م- وها هو كما يرى سافيتسكى ، يجب أن يظهر) عندما يهدأ الهرج والمرج حديثا العهد ويعود الكتاب إلى الموضوعات الجادة وتقنيات الخطاب الرفيعة . لكن حينما ننظم ونرتب كل ما نشر عام ١٩٩٢م مع بعضه البعض تظهر بوضوح إشكاليات أفكار سافيتسكى .قصة **ألكسى تسفيتكوف «مجرد صوت» ،قصة نينا سادور «الجنوب ، رواية أليج يرماكوف«علامة الوحش»، و«السونيت» لأوليتسكايا،وقصص بيللا أولانوفسكايا ، و«أمون رع» لفيكتور بيليفين، ناهيك عن «وقت الليل لبتروشيفسكايا ،والسرداب لمكانين** .. لكن الكثيرين لم يوجهوا انتباههم إلى ذلك، وإنما تشكوا من أن الأدب لفظ أنفاسه الأخيرة . كل تلك الأقاويل عن موت الأدب كان يطلقها الأدباء أنفسهم فى تعنت وإصرار بخلاف ما كانت الحالة الأدبية عليه . وبخلاف تقسيم الساحة الأدبية ،فقد أثير كل ذلك عن طريق عملية صعبة من الضبط النفسى والتى يمكن أن نسميها البحث عن مطابقة جديدة.

بعد انهيار الإمبراطورية السوفيتية، انهارت الإمبراطورية الأدبية تماما. حتى أولئك الكتاب الذين يسمون أنفسهم بالكتاب السوفيت شعروا بتزلزل الأرض من تحتهم، هذا بالطبع إذا لم يكن تزلزل الهاوية نفسها. وظهر الإحساس العام بالموت وبالنهاية فى النصوص المولودة عام ١٩٩٢م-لدى كل من **بيتوف واسكاندر ومكانين** ،وحتى لدي **ايتماتوف** الذى حالفه الحظ كثيرا .منذ تلك اللحظة يبدأ إعداد استراتيجية فنية لما بعد حداثة بديلة .والاستراتيجية اللاما بعد الحداثية المعادية لما بعد الحداثة كانت موجودة منذ وقت مبكر ولكنها قمعت بالخروج النشط والفعال إلى الساحة الأدبية لموضة(Show) ما بعد الحداثة. وبداية من عام ١٩٩٢م انتظم بشكل أو بآخر- لا، ليس اتحادا لأنهم مختلفين جدا- الحضور الواضح على الساحة الأدبية للكتاب الذين يتمسكون بالاستراتيجية ما بعد الحداثية البديلة- أناتولى آزولسكى، وآندريه ديمتربيف وألكسى فارلاموف ،وألكسى سلابوفسكى، وأليج يرماكوف، ولودميلا أوليتسكايا ،وميخائيل بوتوف ، ويمكن أن تطول القائمة.

أما فعالية ذلك العام ،من وجهة نظرى ، فقد وجدت صداها فى فكرة أو مشروع ،كما يقولون الآن، فيلكس روزينير الذى رحل عنا منذ فترة قصيرة- مشروع موسوعة الحضارة السوفيتية من تسعة مجلدات. فى عام ١٩٩٢م صار من الواضح أن أطلنطا السوفيتية تغوص بشكل جامح فى أعماق التاريخ. وبذلك الغوص نكون قد فقدنا« مساحة واسعة من القراء »- هذا المفهوم يتلاشى. ففى عام ١٩٩٣م حدثت عملية تقليص للمجلات الأدبية الكبيرة (إلى أربعة أخماس بالنسبة لـ« نوفى مير » ،وتقريبا إلى النصف بالنسبة ل« زناميا ») ،والتى تم



تعويضها جزئيا فقط بانطلاق صناعة النشر . وقاد التحرر من الرقابة والحظر الأيديولوجي إلى أن أصبح الأدب ليس فقط عبارة عن حتى صورة أو مركب لتلك الاتجاهات ، وإنما صورة لأساليب شخصية متفردة.

لقد شكلت مطبوعات ١٩٨٦م- ١٩٩٠م(ومن ضمنها أيضا المطبوعات الأرشيفية) حالة فريدة فى الأدب المعاصر: وجود كل من **فارلام شالاموف ،يفجينى بوبوف، بوريس باسترناك، وأولجا سيداكوفا**، بوريس بيلينيك ويفجينى خاريتونوف، ن. تيفى ونينا سادور ، أنا أخماتوفا وأناتولى نائيمان ، سيرجى كاليدين ويفجينى زامياتين ، ليوندجابيشيف ودانييل أندرييف، كل هؤلاء «معا» و«فجأة» على صفحات متجاورة.. إنْ زمن الكتابة -بداية من «موسيقى القداس» لأخماتوفا وحتى «القبر الذليل» لكاليدين -لم يتوافق مع زمن النشر .لقد قفزت عقارب الساعة الأدبية فجأة إلى النهاية ،فسدت وفسدت معها أيضا إبرة البوصلة . عم الشذوذ كل شئ وانتشر فى كل مكان ، فى أية مجلة، وفى أية دار للنشر .لقد انمحى اليوم كل ما هو أدبى وكأنه كان على لوح ممسوح (Palimpsest). وصار الموقف يشكل صدمة للأدب الذى نال حقنة لحظية (دفعة من شحنة قوية نشطة متراكمة لعشرات السنين الطويلة) .وعلى ذلك اللوح المسموح(Palimpsest)اختلط أبطال «دكتور جيفاجو» مع أبطال فاليرى ناربيكوف .. وأصبح هناك ما يدعو إلى«جنون » الأدب المعاصر! ومع ذلك فالوضع مثمر بالنسبة للكتاب الجدد- المستقلين ،على حد قول بيليفينسكى -من هنا يأتى كل «مزيج» انحطاط الفن» ، والثورة ،والبوذية، والأوبرات الصابونية فى تشابايف والخواء. زو- نيكولاى فيدوروف بالاضافة إلى مدام دى ستال لدى شاروف . لقد أربكت النقلة الزمن التاريخى -الأدبى ،وتصاحبت عملية تكثيفها وتسريعها غير المرئية بعملية ارتخاء -وتقلص فجائية ،وتمخضات للوسط الأدبى : سقوط جمهوريات الاتحاد السوفيتى السابق، ازدياد حدود الهجرة- من بوسطن الروسية إلى أورشيلم الروسية عبر باريس الروسية .. فى الحقيقة فقد امتلكت كل تلك الضربات والقذائف والتفرطحات والانبعاجات التى تذكرنا إما بسكرات الموت أو بمخاض الولادة علاقة ضعيفة وخاصة بآداب اللغة المعاصرة التى وضعت فى حالة صعبة وغير ممكنة (إذا لم تكن بسبب النجاح فى الاستحواذ على القراء ، فهى على الأقل بسبب الاهتمام)كمنافس لعظماء الماضى (الذين أصبحوا فى تلك اللحظة التاريخية -من المعاصرين). وقد تم استفزاز ما بعد الحداثة من قبل اللحظة التاريخية التى اختلطت في مصبغتها فجأة جميع الألوان والأساليب وقلبت غلاية الأدب الفائرة الحية الغامضة، على طاولة التشريح أمام النقاد - والآن تفضلوا بالتصرف ! وكان من المستحيل تقريبا تنفيذ ذلك . رصد الاتجاهات ؟ أية اتجاهات -بمجرد سحب الخيط الظاهر تجد

أنك قوضت الطبقة كلها . أما النقد- فى أفضل الأحوال- فقد انشغل بعملية الوصف ،وخيراً فعل . لأنه كان من الضرورى على نحو ما القيام بعملية جرد وتصنيف وترتيب جميع تلك الموجودات .حدث كل ذلك مترافقا مع حالة من الغليان الشديد الذى يمنعنى حتى يومنا من مد يدى للبعض .كان الوضع لا يحتمل ذلك البرود الأكاديمى رغم أن التماسك ،والتحرر من إبداء المشاعر الشخصية الخاصة كان أمرا محبذاً

تم عدم تقبل (وهذا أمر مفهوم) وفهم (وهذايمكن تفسيره أيضا) حركة الأدب من قبل أولئك الذين كانوا يشعرون أثناء البيريسترويكا بأنهم ولاة على الأفكار -ويبقى فى الذاكرة تصاعد اهتمام الجميع بالكتاب الاجتماعيين الذين كانوا ينشرون أعمالهم فى صحف «إزفيستيا» و«أوجنيوك» و «أنباء موسكو» -من جيل الستينات ، أولئك الذين استمروا فى إصرار على أداء دور «المنظم» ،والذين يقومون بتقسيم الأدب والأدباء (وما زالوا يواصلون التقسيم) إلي نافعين (قريبين) ومضرين (بعيدين) ،والذين يعرفون دائما ماذا يفعلون : ما هو ضرورى للأدب وما هو طفيلى ويمثل ضررا له.وعلى أية حال لا أظن أنه من الممكن فى الساحة الأدبية الجديدة اقتلاع تلك النباتات الطفيلية من الكتاب الساخطين دوما على حالة الأوضاع الأدبية- أعتقد أنه من المشكوك فيه أن هناك من يقرأهم ، وإذا كانوا يقرأونهم فمن المستبعد أن يستمع إليهم أو ينقاد خلفهم ما بعد الحداثيين عندنا.

وهكذا فليس هناك سوى عملية الجرد ،والتى يجب أن تبدأ قبل كل شئ بالجنس الأدبى.

الطريقة الوحيدة هى أين يمكن أن تتم عملية الرصد ،من وجهة نظرى ، لتغيرات ما، فهذه ليست نزعة ، بل وحتى ليست صراعا داخل مدارس أدبية وأجيال ، ولكنها تحديدا تغير لحصيلة الجنس الأدبى وموقف الكاتب وأدوار البطل الأدبى .على سبيل المثال ،تجرى عملية استبدال لجنس الحكاية التى سادت حتى مرحلة معينة (بعد عدة سنوات من «الأدب المنحط») . إن الموضوعات المفجعة هى التى أصبحت تمتلك وتوحد مختلف الكتاب بشكل مطلق-ما بعد الحداثيين ،الحداثيين ،التقليديين ،ما بعد الواقعيين، الكتاب الروائيين المتميزين ، التقليديين ، أصحاب الجباه الواسعة»: سفر الرؤيا هو الذى يؤسس الموضوع فى «أبطال جدد على شاكلة روبنسون كروز » ،فى صلوات الجنازة للودميللا بتروشيفسكايا ،وفى «البطل الأخير » لألكسندر كاباكوف ، و«الحارسة» لأناتولي كورتشاتكين ،وفى قصص مكانين ،وفى «الأنشودة الرعوية الأخيرة ،« لأليسا أداموفيتش» ،وفى« السهم الأخضر » لفيكتور بيليفين ،وفى «بروفات» ،و«فى الموعد وقبله » لفلاديمير شاروف. البطل المثقف أو (البطلة) إما يهبط إلى

الحضيض (أ. كابكوف ، أ. كورتشاتكين، إي فاليكوف) ، أو يموت قضاء وقدرا وبشكل محتوم نتيجة لطوفان أو كارثة (أ. أداموفيتش ، أ. سلابوفسكى ، أ. بورودين) ، أو ينتهى على سرير معلق بمستشفى الأمراض العقلية حيث يأتى منه بعملية السرد الغريبة («فى الموعد وقبله «لفلاديمير شاروف ، تشابايف والخواء «لفيكتور بيليفين). وعملية التصاعد الزمكانى لهذه الأعمال تتميز بالآتى : المكان –عنبر كبير فى بيت أخضر أو شئ من هذا القبيل ، أى أنها بمنطقة بلاج فى أبخازيا مجاورة لخط الجبهة ، شوارع لمدينة حديثة ضخمة ، قطار يسير إلى المجهول، تابوت من أجل فقد ما زال حيا نسبيا (يو . ماملييف ف ،بيتسوخ) . الزمان –وفيات ، نهايات ، دفن ،تأبينات ، موت ، أو حتى بعد الموت(ليس مصادفة أن التسمية الأولى لقصة نينا سادور «الألمانى» التى نشرت فى مجلة «زناميا –كآنت «قتلنى ألمانى»).

إن دخول الجنس الأدبى إلى مناطق الكوارث والقضاء الفظيع والذى يشكل أهمية بالنسبة للباحث لم يبد مهما بالنسبة للقارئ المجهد من «الانحطاط » فى الأدب وفى ا.حياه –حيث اغتصبته الموضوعات الخاصة بنهاية العالم فى نهاية القرن . إذن فما الذى أصبح جنسا أدبيا بلغ قوته؟ إنها النصو السردية (الأكثر اتساعا ورحابة على مستوى اللغة) الموجهة مباشرة من الكاتب / البطل: «تربنة الجمجمة »·لسيرجى جاندليفسكى ،وصورة لفنان فى صباه «لباخيت كنجييف، وسلسلة بطاقات ليف روبينشتين بعنوان «هذا أنا » . ذلك هو أدب «المؤلف » (على حد تعريفى منذ بداية الثمانينات) ، أدب «تنسم الحرية » أو «المكاشفة الجديدة » والذى يصبح– مع المؤلف / البطل فى المركز – أكثر حيوية وإمكانية مستقبلية . وأكرر : الأدب اليوم يتحرك على مستوى الأجناس الأدبية وليس على مستوى «الاتجاهات». فى تلك الحركة يظهر الكتاب المختلفون تماما، بل والمتناقضون مع بعضهم البعض، بمظهر «أصحاب الأجناس المتجاورة » على نحو فجائى حيث (يتلاقون ويتقاطعون) : يكتب أندريه بيتوف القصة المحزنة» الحياة بدوننا »، أما أناتولى ريباكوف فيكتب بحيوية كاملة «رواية –مذكرات» .ولدى أنستاسيا جوستفا،وهى من أصغر الكتاب الشبان سنا– خمسة وعشرون عاما، يتكون النص من مونولوج داخلى متواصل للبطلة/ المؤلفة. تلك الفكرة الأساسية للجنس الأدبى تتجسد فى شكل الرسالة(أو المراسلات)، أو اليوميات ، أو المقالات ، أو السيرة الذاتية، أو الذكريات– الشئ الرئيسى هو أن ذات وموضوع الانعكاس الفنى هنا يصبح الوعى والوعى الباطنى الخاص. إن ذلك ليس سرد الاعتراف لفترة الستينات. ذلك الأدب استفزه و«طلبه» (بدرجة ما) اهتمام القارئ المتزايد بـ«الذكريات –الأرشيفات– الشهادات «حيث يتم استبدال الموضوع الخارجى (الأشكال الخادعة phantasm البارعة والمغالى فيها فنيا فى

أعمال بيليفين وشاروف) بالداخلي- أي بالبحث عن الذات عن طريق التأمل أو الانعكاس التلقائي.

كلما كان الحدث الجاري في الأدب قريبا منا، أصبح من الصعب ملاحظته. وفي الحقيقة، فهو لم يستقر بعد في الوعي ومن الصعب الانفصال عنه والتعامل معه عن بعد ، فهو لم يعد تاريخا. وكل ذلك- كل ما هو أدبي اليوم- أيضا في حاجة إلى تعليقات وتفسيرات.

لهذا النموذج ،على سبيل المثال، يوجد رائد- جالينا شيرباكوفا التي ظهرت ثلاث مرات خلال عام واحد على صفحات «نوفي مير» بأعمالها : «فرحة الحياة» و«نواة ثمرة الأفوكادو» و«قصة حب».

هل هو تعطش للكتابة؟ أم نهاية العالم الجديد لمن يقلدون الأرقى منهم في تملق Snobism؟ أم أدب من أجل القارئ ؟ لا أدري.

على أية حال ، فهي عملية توسيع للإمكانيات ، ورفض أحادية كل المقدسات التي دخلت إلى حدود الأدب في الماضي ،وكل ماله صوت .. ولنقل بطريقة أخرى: الانجذاب الأسلوبي نحو المركز.

وفي الحقيقة ، فمن يمكننا أن نوحده مع من النسبة للكتاب الذين نشروا أعمالهم في«نوفي مير» و«زناميا» و«دورجبانارودوف» .. إلخ؟.

كيف نوحد بين فلاديمير شاروف وميخائيل بوتوف ، بين ألكسي فارلاموف وأناتولي كيم ، بين أولجا بافلوفا وفلاديمير ، بين لودميللا بيتزوشيفسكايا وإرينا بوليانسكيا؟.

إن المجموعات المؤطرة- بشكل أكثر أو أقل- بقيت في الماضي : الستينيون والنظريون والواقعيون الاشتراكيون وما بعد المجازيين.

كل تلك المجموعات اليوم بصرف النظر عن العمر يبدون وكأنهم قد «تعبوا» وانهاروا، ولم يتركوا سوى ذكرى عن مجتمع نشط ونقي وهلمجرا..

وعلى هذا النحو نتذكر تلك الكلمات : «ضد من تتضامنون»؟.

بعد ما بعد الحداثة تحدث عودة غير متوقعة لوسائل التعبير الواقعية البدائية (ولا أقول الطبيعية الأصيلة) . إنها ليست تلك المحاكاة التي يجري فيها تقليد مباشر في إتجاه تحديث دوافع وموضوعات وأبطال الأدب الكلاسيكي والسوفيتي ، ولكنها تحديدا الصياغة الأولية -البدائية- للواقع المباشر.

بعد الابتعاد عن ما بعد الحداثة أصبح الجيل التالي من الكتاب لا يتقبل اللغة ما بعد الحداثية ولا أسلوبها- لا في الأدب ولا في السلوك والتصرفات. واعتمدوا علاقتهم التوقيرية للقيم الأدبية التقليدية في مواجهة «الساخرين» و«المستهزئين» ،ومن ثم انحازوا إلى التقاليد. وعلى هذا النحو يتضح أن ما بعد الحداثة في طابعها التاريخي مأخوذة : من كتاب الجيل «القادم»

و« السابق » أيضا.

فى الواقع كان ذلك بداية «قدوم القدامى» والمقاومة الحقيقية العنيدة- ليس فقط عبر المناظرات ،المناقشات بقدر ما كانت عبر عملية الكتابة فى حد ذاتها: ألكسى فار لاموف فى« الميلاد » ،وأليج بافلوف فى«عصيدة ميتيا »،وميخائيل بوتوف فى«علم فلك الحشرات» وكذلك فلاديمير بيريزين وفاليرى بيلينسكى ونينا جورلانوفا وفيتيسلاف بوكور ، وألكسى إيفانوف وكونستانتين بليشاكوف (من السابقين) اللذين عززا حيوية المقاومة وحدتها أكثر من العاملين بالأدب مثل بوريس يكيموف وفيكتور أستافيف وسيرجى زاليجين وجريجورى بكلانوف وأناتولى أزولسكى وميخائيل كوريايف..

القدماء والمجددون؟.

لا، ليس هكذا بالضبط: وإنما الأقرب إلى الصحة «التقليديون وما بعد الحداثيين».

زد على ذلك أن ما بعد الحداثة ذاتها لا تختلف عن التقاليد ،والقضية إنما كانت صراعا وقتالا على الميراث ،ومن ثم تحدد من هو الوريث الحقيقى ،ومن هو ابن اللفتينانت شميث.

من هنا كان قرار لجنة تحكيم جائزة «بوكر ٩٥» الذى ليس له سابقة : الإبقاء فى القائمة النهائية علي ثلاثة أعمال فقط بدلا من ستة ، تميزت جميعها (الأعمال الثلاثة) بأساليب وأنماط تقليدية واضحة، أى أعمال ج .فلاديموف ، ويفجينى فيدوروف ، وأولجا بافلوفا-التى تشهد كلها على توتر الموقف . بتلك القائمة أكد ستانيسلاف راسادين رئيس لجنة التحكيم ، و«عدو» الما بعد حداثيين، على قوة الظاهرة الجديدة للواقعية فى الأدب الروسى.

تلك الثورة النفسية تحدث على خلفية ابتعاد ما بعد الحداثيين أنفسهم عن «القارئ فى حد ذاته »وعن التصور التقليدى للأدب(وبالتالى عن القياسات النحوية والصرفية الأدبية التى تشكلت).

«أما ما يخص المجلات الأدبية «السميكة» ،فأنا لم أعد أحتملها منذ عشرين عاما مضت- أعلن ذلك فلاديمير سوروكين فى مقابلة صحفية «بالجريدة المستقلة» بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٩٥ م، وهو أحد الأتباع الرئيسيين للنزعة النظرية ونزعة ما بعد الحداثة- آنئذ كانت الحياة تمور فيها ،وكانت هى مثل الأوعية التى يترسب فيها صديد الأدب المتصنع .كان ذلك الصديد ببساطة يتفجر منها .والآن فقد جفت تلك النوافير تماما. والعملية الجارية فى الوقت الحاضر بتلك المقابر الجماعية تذكرنى بعملية التنقيب عن القشور الصديدية التى تيبست.

إن كراهية سوروكين العدائية تفصح بالضبط عن العكس : عن حيوية وعدم

نفاد الأدب التقليدى ومقاومته . فهو ما يزال حيا باخفاقاته ومواطن ضعفه وخيباته -ولكن أيضا بإنجازاته ونجاحاته . وذلك إلى« جوار نجاح «عملية الطحن» التي تقوم بها نزعة ما بعد الحداثة كوسيلة ،من وجهة نظر النقد ، قام بممارستها فلاديمير فوينيفيتش فى «منهجه» (عملية استخدامها كمواد بناء للأعمال الشخصية الخاصة وليس للأعمال الأخرى). ولكن ذلك فى الحقيقة واقعية جديدة تماما- «بفاعلية عالية لكل من عملية البحث الخاصة بالجنس الأدبى والتوتر الأسلوبى / اللغوى -هذا ما كتبه ألالمارتشينكو حول إحدى القصص (مجلة «نوفى مير» ،عام ١٩٩٥ ، العدد ١٢) ، ولكن ملاحظتها تلك قابلة للتعميم على القصص والأجناس الأخرى، وقابلة للتعميم على نزعة بمجملها.

تلك النزعة التقليدية التى وضعت نصب عينيها تجاوز ما بعد الحداثة مرتبطة عضويا بعملية رد الاعتبار للأسلوب الكبير عن طريق الحنين الروحى الذى سيطر فجأة على الأدب الشاب.

هل من الممكن القول بأن التحول نحو الاستراتيجية الواقعية مرتبط بنفاد (أتمتة) ما بعد الحداثة؟ هذا أمر مستبعد. ولكنه مرتبط- بشكل ملموس وعميق- بالتحول الأخلاقى لجزء كبير من المجتمع نحو إدراك تناقض الماضى. إن شعار النفى القاسى يستبدل بشعار، إذا تحدثنا بشكل تقليدى-عمرى- ثروتى .فى مقدمة الطبعة اليوبيلية لمجلة («نوفى مير» ،١٩٩٥ م، العدد رقم ١) تعلن المجلة عن وجهة النظر هذه على وجه التحديد(«فى آن واحد مع كل الدولة والعصر):«إن تاريخ آدابنا فى القرن العشرين- مع كل مجده وعاره-منسجل بشكل أو بآخر على صفحات مجلة« نوفى مير» . وإذا كان «المجد والعار معا»، فذلك ليس بأى حال من الأحوال ما بعد الحداثة بكل ما فيها من غياب أية حماسة (إيجور رادوف :« العالم هو تسليتى»).

التقليديون يبتكرون استراتيجية سلوكهم بشكل معتقن ودقيق. أحد منظرى هذا الاتجاه- بافل باسينسكى يصوغ البرنامج العام للاستراتيجية والتكتيك مستعينا بالمصطلحات العسكرية: «من الضرورى الاعتراف بأن طاقة وإنتاجية «عملاء »الثورة الثقافية الجديدة عالية بدرجة عالية بدرجة كبيرة الأمر الذى يلزم الثقافة القديمة بترك ساحة القتال تلك، والانسحاب وعدم دخول المعركة على أساس الثقة فى تفوقها الكمى» قطوزوف جديد يوجه الدعوة بالانسحاب وترك ساحة القتال لمن يملكون «قوة إنتاجية» و«إرادة رائعة نحو التنظيم «وبراجماتية وقحة» و«إرادة رائعة نحو العلم» وهذه الأمور من الصفات التى يطلقها بافل باسينسكى على ما بعد الحداثة) ،وقبل كل شئ «وضع حدود وفواصل» (لكى ، على ما يبدو ، لا يتجاوزها بالصدفة أحد من ما بعد الحداثيين) .ومن أجل «حفظ ماء الوجه»، يدعو باسينسكى لنشر «الأدب التقليدى السئ ،

وإذا لم يوجد السئ- فيجب نشر «السئ جدا» (رافضا منذ البداية فكرة نشر الأدب «غير التقليدى الجيد».

وهكذا ،فالأدب التقليدى قد صار جيدا لأنه تقليدى، وقد التف حوله فى الساحة «عفاريت أدب» ما بعد الحداثة (ف. سيرديوتشينكو» نزهة فى بساتين آداب اللغة الروسية -مجلةنوفى مير ١٩٩٥ م، العدد رقم ٥) وقضيته أن يدير ظهره فى نفور واشمئزاز (بافل باسينسكى) أو يصمت أن يسير فى طريق الفضيلة (Tao) ويهجر ساحة الرجس والدنس حيث يهيج المهرجون ويصخبون (ف. سيرديوتشينكو).

إن تطبيق حركة التبييت ،كما فى الشطرنج ، على رقعة الأدب يقود إلى أ يرابض المحافظ المعادى لليبرالية بافل باسينسكى بالقرب تماما من الليبرالى راسادين الساخط على ما بعد الحداثيين والرافض لهم- الاثنان يلتقيان على الشقة فى الخسارة المسبقة لما بعد الحداثة ولعدائها للفن الحقيقى. إن الاستراتيجية الهجومية للتقليدية الجديدة تميزت بالنجاح ليس فقط فى علاقتها بجائزة «بوكر» ولكن أيضا فى علاقتها بجائزة «ضد بوكر» التى منحت لرواية «الميلاد» لألكسى فارلاموف والتى تم إنجازها بقواعد الواقعية الكلاسيكية الروسية.

فى مقابلة صحفية «الجريدة المستقلة» (٢٨ سبتمبر ١٩٩٥م) قال إيجور خولين: «عموما فقد أصبح الكتاب اليوم يعيشون فى ازدحام ، وأصبحت الأعمال الأدبية كثيرة للغاية » الرصد صحيح. وفى الواقع أصبح الأدب يعانى ازدحاما -فى داخل الأدب نفسه، ومن ثم فقد بدأ يشغل ،ويحتل الأوساط المتاخمة .لم تعد الحركة طاردة مركزيا (نحو أفضل رواية ،أو الرواية ، «الرائعة» أو «الخالدة» وإنما صارت مندفعة نحو المركز : نحومساحات وأجناس محدودة . تغير -أو بالأحرى تهشم جوهر فهم من هو الكاتب . بالنسبة لستانيسلاف راسادين : الكاتب هو من تنشر أعماله فى المجلات الضخمة ،ومن تصدر له كتب . وبالنسبة لالكسندر تيمافيفسكى : الكاتب هو كل من ينشر مقالة صغيرة فى الصحيفة- بوريس كوزمينسكى بملاحظاته وردوده «الأدبية» (فى جريدة » سيفودنيا » ،عمود «لاك ستر ايك» بخصوص فيلم «المتعبون من الشمس » لنيكيتا ميخائيلكوف .ومكسيم سوكولوف بتقليديته المبالغ فيها -بكرشه ولحيته ونظارته . وبخطابه التلقائى الرائع ،بذلك الالتزام بالنظم القديمة ، بذلك الإيحاء الكمبيوترى ،مع «التيار» ،أتفهمون ؟(جريدة «سيفودنيا» ، ٣ نوفمبر ١٩٩٥م).

إن أدب اللغة الرفيع قد تشتت وما زال يتشتت -بهذا المفهوم يعتبر تيموفيفسكى الذى لا يكتب وإنما المؤسس لنظرية وتصور جريدة «كميرسانت

-ديلى » أيضا كاتب.
لقد بدأت النظرية النسبية تنجح فى الأدب : ليكن وضع الكاتب أو دوره أو وظيفته ، ليكن جنس العمل أو حجمه ، ليكن مكان النشر- ليكن ما يكون .فالكاتب -هو كل من ليودميللا بيتروشيفسكايا وبوريس كوزمينسكى ، بولات أوكودجيفا ومكسيم سوكولوف . الكاتب -هو كل من يصنع نص الكاتب -هو كل من يصنع ليس فقط نفسه بقدر ما يصنع «نموذجا » .ولذا فمكسيم سوكولوف فى مفهوم تيموفيفسكى ليس فقط بنفس القيمة العظيمة لفلاديمير مكانين ، وإنما حتي يتفوق على شخصية مكانين الكاتب التقليدى.
إن انهيار الحدود الأدبية- يبدو وكأنه انهيار عام بعد « امتزاج » أدب العاصمة (metropolis) وأدب المهجر -قامت عملية نفى الأيديولوجيا بتنشيط هذا الانهيار.
وعلى سبيل المثال ينظر فلاديمير سوروكين ، «الابن العظيم» للأدب السوفيتى الذى يرفضه التقليديون من جميع الاتجاهات ، إلى ظاهرتى الفاشية والشيوعية خارج السياق الأيديولوجى : «تشغلنى الفاشية والشيوعية السوفيتية ليس كظواهر أمراض نفسية جماعية ،وإنما كظواهر ثقافية على التحديد. مثل تلك العصور الجماعية التى ولدت الفن العظيم» (الجريدة المستقلة ، ٢٩ نوفمبر ١٩٩٥م).
إن التحرر من الأيديولوجية الذي ينادى به سوروكين -هو منتهى التطرف حيث هناك على الطرف المقابل ما تزال مجلة مثل« ناش سيفريمينيك ، وجماعة « أبريل » ، وجريدة « ليتيراتورنى فيستى»، واتحاد كتاب موسكو . الأيديولوجية -هي الملاذ الأخير للعديد من الأدباء المتساوين فى الموهبة (أو بالأحرى المتساوين فى عدم وجودها) .ما تزال الأيديولوجيا تبرهن وتحقق تمارينهم الأدبية. ولكن بالتدريج ،وخطوة وراء الأخرى تفقد الأيديولوجية مواقعها وأتباعها المعزولين على وجه الخصوص بآداب لغتهم.

محمد عبد الوهاب :

" أحمس " الموسيقى المصرية

أشرف السركى

تحتار الأسئلة الكبيرة فى الموسيقى بين العقل والقلب ، فالعقل الذى يحكم بالموسيقى الغربية ، والعاطفة التى تحكم بفننا الوطنى .. ولذلك فان المحطات الموسيقية المهمة فى تاريخنا هى الكاشفة لأبعاد الطريق .. وهى فى ذات الوقت الراصدة لحالة الغناء.

وهنا لابد أن نتوقف عند محطتين غاية فى الأهمية هما سيد درويش و محمد عبد الوهاب ونتساءل عن الإنجاز الرئيسى لكل منهما.

منذ وفاة عبد الوهاب تفجرت قضايا مهمة كان أخطرها سرقة عبد الوهاب للألحان الغربية أو هكذا طرحت القضية .. وانقسمت الآراء إلى قسمين .. الأول يتهم عبد الوهاب بالسرقة والآخر يدافع عن عبد الوهاب .. وفى تصورى أن كلا المنطقين خاطئ .. فالأول يتصيد أوجه التشابه ويحدد أسماء الأعمال الغربية ويختصر عبقرية عبد الوهاب فى قدرته على السرقة . أما الثانى فهو يدافع بغباء ونفاق تتحول القضية فى النهاية إلى قانونية عدد الموازير المسروقة أزيد من ٤ موازير أو أقل .

فى بداية القرن كان الغناء عبارة عن تخت فى أحسن حالاته يتكون من خمسة عازفين وبطانة ومطرب أو مطربة ، وكانت وظيفة التخت هى المحاكاة المطلقة والمتابعة الدقيقة للغناء وملء الفواصل بتأشيرة لحنية واحدة والبطانة تقوم بترديد مقاطع فى أول اللحن وآخره .. أما الموسيقى فكانت عبارة عن مؤلفات تركية وأسلوب تركى . وللتحقق من ذلك يمكن الرجوع بالاستماع إلى الاسطوانات التى تم تسجيلها منذ عام ١٩٠٣ ميلادية حتى جاء سيد درويش ، وببساطة يمكن القول عن الفترة التى سبقت سيد درويش إن الغناء فيها كان يتسم بسمتين:

الأولى: عدم وجود موضوع للغناء

الثانية: عدم وجود موسيقى.

درويش.. والدراما.. وعبدالوهاب

وبدخول سيد درويش إلى ساحة الغناء اختلف الحال تماماً حيث نجح درويش فى خلق نسق غنائى جديد ومختلف محققاً فى ذلك منهجاً جديداً وهو الدراما الغنائية وكان فتحاً خطيراً فى الغناء المصرى (لاحظ حال الغناء فى الشرق الأوسط فى هذا الوقت)

وبذلك يمكن القول إن الغناء المصرى أصبح له موضوع وشخصيات عبر الدراما الغنائية وينجح درويش فى صناعة هذه المدرسة الغنائية ولكنه بكل أمانة لم يصنع موسيقى.

وإذا انتقلنا خطوة للأمام نجد بداية السينما بعد سيد درويش مباشرة لتتواكب مع بداية عبد الوهاب .. وهنا تكمن كلمة السر التى دفعت عبد الوهاب للاجتهاد فى خلق موسيقى جديدة خالصة .. وذلك لأن كل العناصر المطلوبة للفيلم السينمائى كانت قد توفرت إلا أن الموسيقى التصويرية قد وقفت مشكلة أمام المنتجين الأمر الذى دفعهم إلى تشجيع خلق جو نغمى وموسيقى كتيمة مصرية للفيلم.

وتبقى هذه هى مهمة محمد عبد الوهاب لصناعة موسيقى الأغانى وتظهر الموسيقى فى الغناء .. وبذلك يمكن القول إنه كما خلق سيد درويش غناء جديداً وخالصاً خلق عبد الوهاب موسيقى جديدة خالصة . وكما استند سيد درويش إلى تيمات دينية وشعبية فى بعض أعماله استند عبد الوهاب إلى ذلك أيضاً بالإضافة إلى تيمات عالمية ولكنها فى الغناء فقط والغريب فى ذلك هو أن موسيقاه جاءت مصرية تماماً (وذلك لم يدخل دائرة النقاش السائد)

مشروع التحديث

والسؤال الذى يمكن طرحه الآن هو: هل مشروع التحديث الذى اضطلع به سيد درويش وإبنه محمد عبد الوهاب كان بمعزل عما يدور حوله .. بمعنى هل هذه التجربة شاذة؟ والإجابة تأتى واضحة بـ " لا" حيث جاءت تلك التجربة ضمن سياق ورؤية وطنية وجمالية وسياسية واجتماعية طرحتها البرجوازية المصرية فى ١٩١٩ من خلال مشروع ثقافى طموح أخذ درويش وعبد الوهاب الجانب الغنائى منه (راجع الأعمال الأولى لكل رواد النهضة المصرية ومدى تأثرها بالروح الأوروبية)

وإذا اتفقنا على حقيقة مفادها أن الحضارة الأوروبية منذ عصر النهضة حتى الآن هى حضارة للإنسانية فيمكن الاتفاق أيضاً على أن ماصنعته هذه النهضة ملك لكل الثقافات (كما كانت الثقافات الأخرى التى سادت من قبل) وإذا ربطنا مااتفقنا عليه بحكاية سرقة عبد الوهاب للموسيقى الغربية نجد أن هذه الحكاية تسطيح للأمور من المهتمين بهذا الأمر أما المدافعون عن براءة عبد الوهاب فاننى أتصور أنه دفاع عن تهمة أراها ميزة حقيقية عند عبد الوهاب.

نوتة درويش تحت الحذاء

ولاننسى ماحدث بعد موت سيد

درويش فقد وضعت ثورة أوزارها وعادت الأوضاع إلى سابق عهدها ليقف على بك رضا فى معهد الموسيقى العربية ويضع نوت سيد درويش الموسيقية على الأرض ويدوسها بحذائه قائلاً .. لن يقوم لهذا الهراء قائمة بعد الآن " ويأتى عبد الوهاب فى هذا الجو المتوتر وقد أرسى سيد درويش العظيم أساس المستقبل لغناء وطنه فتم محاربة عبد الوهاب حرباً ضروساً بل طرد من المعهد ولولا احتضان الفنانين الوطنيين مثل أحمد شوقى لاندثر عبد الوهاب فى بدايته . ولكنه استند إلى شعبه وإلى التجربة الأوروبية المجيدة وهنا تأتى عظمة عبد الوهاب الذى أعتبره قائداً فذاً وهو بلا منازع أكبر مشروع تحديثى وتنويرى وتوحيدى على مدى تاريخنا الحديث فى الموسيقى.

بل إن تأثيره على السنباطى العملاق الذى يعتبر عبقرية من عبقريات زماننا فكان سجالاً بينهما أورث الوطن عزاً وفخراً قل أن يجود الزمان بمثله.

توسط هذه العلاقة **القصبجى و عبد العظيم عبد الحق و محمود الشريف و منير مراد و الطويل و بليغ حمدى و الموجى و عزت الجاهلى. قرباً أو بعداً .**

ضمير تقدمى

فعبد الوهاب هو الضمير التقدمى للشعب المصرى وحياته ماهى إلا تعاقب لاجتهادات وفتوحات واكتشافات لعوالم موسيقية وغنائية يفاجئنا بها كل بضع سنوات بنتاج ضنى وعرق أخرج لنا المزاج المصرى فى تمثلات شتى ألهمت كل فنانينا الوطنيين.

استجاب على مدى عمره المديد إلى كل المعطيات المستجدة وأثراها باخلاصه وعبقريته ، ولولا عطاؤه الموسيقى لظل الجهد الآلى كسيحاً ، ولكن طرحه الموسيقى الثورى فجر طاقات الموسيقيين ودفعهم إلى التجويد والدرس لمواكبة رؤيته الجديدة .. فظهرت أجيال من العازفين والموزعين فى تتابع منظم وكأنه رتبه بنفسه واستفاد عبد الوهاب بما صنعته يداه وفجر طاقات هؤلاء العازفين مثل **منسى وعزيز صادق والحفناوى وعبده صالح وعلى إسماعيل وأحمد فؤاد حسن** وكثيرون غيرهم ..زين بهم موسيقاه وكان لهؤلاء الموسيقيون العظام أبلغ الأثر فى تفجير طاقات عبد الوهاب.

وبذلك تصبح الإجابة واضحة عن السؤال السمج فاسد الطرح . وتبقى أسئلة جديدة لنتأملها وهى : كيف استلم عبد الوهاب الراية من سيد درويش؟ ونرى أن درويش استفاد واستند على الفاعليات الغربية مثل البيانو وكتابة النوت الموسيقية والدراما التى استلهمها من الأوبرا .. كان ذلك مؤثراً بشكل واضح على المقامات العربية ولولا قصر عمر سيد درويش لتدارك ذلك فى إبداعه وهذا مافعله عبد الوهاب بالضبط فتمثل كل مافعله سيد درويش من الاستخدام الدرامى واستناده على المقامات العربية المشتركة مع الموسيقى الغربية التى تخلو فى أغلبها من ثلاثة أرباع التون إلا أن عبد الوهاب بادراكه التاريخى بأن العبقرية المصرية تقوم على التنوع



المقامى وهذا مايميزنا وحدنا وبلا منازع عن سائر حضارات الشرق أسيوية والغربية . فصحح المسار فى رونق جديد وإيهاب لم يسبقه فيه أحد.

وتستمر التساؤلات .. هل غيَّر عبد الوهاب فى طعم الغناء المصرى ومذاقه؟ وهل استماعه للأوبرا والموسيقى الغربية جعله يغنى بأصواتهم ؟.. نقول بوضوح : لا .. على الإطلاق . ولكى ندرك مدى قيمة هذا الفنان لنا أن نعلم أن عبد الوهاب عاش ومات لايفارق روحه القرآن.. بل إن القرآن والتواشيح الدينية هما ضمير عبد الوهاب نفسه ، فكانا له الحصانة لكى لاينحرف قيد أنملة عن المزاج القرآنى والانشادى .. فالحرف عند عبد الوهاب مقدس ومطلق سواء حرف لفظى أو نغمى وفى بعض اللحظات أتصور أن هذا الغناء يخرج من رحم النيل ذاته .

فقد استوعب عبد الوهاب مجمل الطرائق والحركات اللحنية (العُرَبْ) والتلاوين التى ورثها عن القرآن والإنشاد الدينى ، والكلاسيكية القديمة ومن خلال خطاب شعرى جديد وأفكار جديدة ، ومدارس شعرية متعاقبة ، ويمكن القول إن عبد الوهاب أنشأ مدرسة انتقائية فى الغناء لها العجب فلك أن تكتشف الاختلاف فى طريقة الأداء عندما يلحن صورة غنائية أو عملا تعبيريا أو دراميا أو أغنية شعبية أو نشيداً أو قصيدة فصحى أو عامية والتى يستدعى لها من القوالب مايليق بها من الذخيرة الوافرة.

أما الميزة التى لاتخفى على عين راصد فهى إقامة عبد الوهاب صرح شامخ يسمى :" النيانس" المصرى فى الغناء والموسيقى وذلك فى مواجهة أنواع النيانس الأخرى شرقية أو غربية وبهذا استطاع عبد الوهاب على مدى عمره أن يخلص الغناء المصرى مما شابه من مداخلات تركية بالأساس وشامية أيضاً .. وكلما زاد اتصالنا بالعالم الخارجى من خلال الاذاعة والاسطوانة والسينما زادت ضراوة عبد الوهاب فى حفاظه على الأسلوب المصرى ومداومة حراسته من الغناء المقيم فى مصر من أجانب .. وكان أولى بمن يتهمون عبد الوهاب بالسرقة أن يفهموا ذلك . حيث فتح سماوات جديدة فى الغناء بطرقه أفاق جديدة تعامل معها بمنهج مختلف صارم ولم يلزمه أى نسق غريب عنه على الالتزام بالينانس الخاص به وهو فى ذلك تميز عن فريد الأطرش ومحمد فوزى حيث جاءت تجاربهما فى استخدام الجمل الغريبة الشائعة والرقصات الشائعة مثل التانجو والفوكس ثروت والفالسات وذلك من خلال الأفلام.. والآن نصل إلى السؤال الأخير.

كيف نتعامل ليس مع تراث عبد الوهاب - ولكن مع فلسفة ومنهج عبد الوهاب ؟

قراءة فى رواية منتصر القفاش

تصريح بالغياب ، تصريح بالحضور

د. مارى تيريز عبد المسيح

تعودنا قراءة الكتابات المتصلة بوقائع السيرة الذاتية ، بوصفها إطارا مرجعيا تروى وقائع تمت فى مرحلة زمنية لها بداية ونهاية. وعادة ما يكون لتطور الحدث بنية فوقية تكشف عن تطور وعى صاحب السيرة، ففعل الاستعادة يفضى إلى تعرف الراوى على ذاته الفاعلة. فتنطوى السيرة الذاتية على استراتيجية سردية تثير فى القارئ الرغبة فى التأويل للوصول إلى مستوى من الوعى يتوازى ووعى السارد ، وإن لم يتطابق معه. ففعل الكتابة / القراءة فى هذه الحالة يتجاوز حدود الذاتية الضيقة، لتغدو السيرة الذاتية بنية تؤسس للممارسة البين ذاتية- أي تغدو الكتابة الفضاء الذى تلتقى عنده ذات الراوى وذات القارئ -مما ينشئ علاقة تبادلية بينهما تختلف وعلاقة التماثل التى فرضتها الكتابات السابقة ،والتى توسم بالرومانسية . تلك العلاقة البين ذاتية تشحذ إدراك القارئ عبر ممارسة التأويل. والتأويل يستدعى بدوره تبين المفارقة التى تنطوى عليها الكتابة .ففعل التعرف يدعم تجربة الكاتب والقارئ المشتركة في محاولة للتوصل إلى العام عبر الخاص.

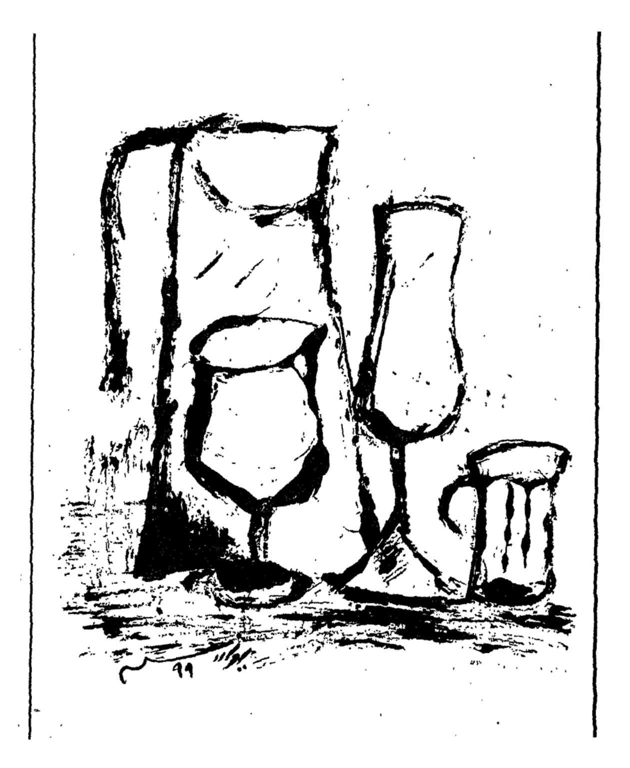
وفى تصريح بالغياب ،وهى رواية لمنتصر القفاش ، نحن إزاء تجربة جديدة فى كتابة وقائع ذاتية ، فهناك فصل بين الذات الفاعلة المعايشة للأحداث، والذات الأخرى الراوية. وبالفصل بين الذات الراوية- التى تبتعد عن الذاتية -والذات الفاعلة التى عودتنا السير الذاتية السالفة التركيز عليها، تنشأ بنية سردية قوامها علاقة بين ذاتية، أى علاقة تبادلية بين الذات الفاعلة والذات الراوية. ويأتى إحلال الرؤية البين ذاتية بديلا للمنظور الذاتي، بناء على مفارقة تنطوي على استحالة كتابة الذات أو تجسيد الهوية

دون التعرف على الآخر الذى تحتويه. تلك المفارقة تؤسس للبنية السردية ،ويترتب عليها تأويل الحدث .والتعرف على المفارقة التى تنطوى عليها الأحداث السردية يشحذ الإدراك ،مفضيا إلى الالتزام بموقف أخلاقى. فالإدراك يؤدى إلى تأويل الأساس المنطقى لعملية السرد .والتأويل يتضمن موقفا أخلاقيا ،فهو اجتهاد فى إطار علاقة بين ذاتية- أي علاقة تبادلية بين الذات الفاعلة والذات الراوية. ويعد ذلك موقفا أخلاقيا لأنه يقاوم مركزية الذات ، فيغدو السرد فعلا استعاريا لا يعبر عن الذات الفاعلة فحسب ، بل يكنى عن تجربة مشتركة تتلاقى فيها الذات الفاعلة والراوية مع القارئ ،لتغدو تجربة بين ذاتية.

ونتبين موضع الذات الراوية بوصفها محاوراً للذات الفاعلة من تباين الأزمنة فى السرد. ،ويباغتنا هذا الاختلاف فى مستهل المروية. فولوجنا إلي العالم السردى يسفر عن تداخل الأزمنة .فالمجند ، بوصفه الذات الفاعلة ، الذى انتهى من تأدية الخدمة العسكرية يعود إلى موقع الخدمة لاستعادة مخطوطة روايته ، بينما يستقبله الضباط هناك بوصفه المجند الجديد القادم توا. وكأن فى استعادة مخطوطته ، إعادة لبدايات أحداث الماضى. والمفارقة تذيب الفواصل بين الأزمنة ، بينما تظل تؤكدها ازدواجية التواجد فى الزمنين: الماضى/ الحاضر. فاستعادة الماضى وفقا للذات الراوية بمثابة حضور ،مما يثير التساؤل حول مصداقية الحضور ، فهل الحضور تواجد آنى، أم استعادة لأزمنة مضت؟.

يتبين لنا من نتف الأحداث المروية، ومن مقاطع الأغانى التى تبدو فجأة،وفى المحاولات المستمرة لفتح الأبواب (فصل ٢) ،إن الوقائع تفتقر إلى بدايات ، فما البداية سوى إشارة تحفز الرغبة فى الاستعادة ، استعادة بدايات أخرى .فالحضور لا يتحدد بالبدايات ، بل يتحقق بإدراك اللحظة فى علاقاتها بالأزمنة الأخرى. وإن كنا قد تعودنا فى الروايات المعاصرة على النهايات المفتوحة، فما نتنبه إليه فى هذه المروية هو البدايات المفتوحة. ومن هذا المنطلق تتكامل البينة السردية، حيث تتلاقى النهاية والبداية فى المفتتح، وتتلازمان فى مواقع أخرى حتى النهاية.

وازدواجية الزمن ليس من شأنها التغريب المفرط، أو التأكيد على التتابع الدائرى التكرارى. فلنذكر أن إزدواجية الزمن جاءت نتيجة الفصل بين الذات الفاعلة والأخرى الراوية ،ولا يأتى هذا الفصل كإحدى آليات المراجعة الذاتية، فقد يعنى ذلك المفاضلة بين



إحداهما . ولكن فى فقدان البدء، إلغاء للأوليات، فمن استهل المروية، الذات الفاعلة أم الذات الراوية؟ نفقد دائما الخطوة الأولى ،وهناك مشهد سردى يكنى عن هذا الفقدان ،وهو المشهد الذى يصور الذات الفاعلة بوصفها مجندا حديث التجنيد ، لحظة التقدم لاستلام العمل . فنستمع إلى وقع أقدام الصول الذى يتقدم، أما المجند فوقع أقدامه مفصولة عنه . فكل لحظة حضور تنبئ عن شعور بالغياب . تلك المفارقة الرئيسية التى تتردد فى الرواية ، لا تعمل على التشكيك فى وعينا بالحضور ، ولكن تنبهنا إلى أن الوعى بالأنا لا يكتمل سوى بقياسه بفعل الآخر. ويكتمل هذا المشهد بوصف المكان المحيط . فالبنايات تبدو وكأنها اقتلعت من أمكنة متفرقة ، فكذلك المكان يستمد وحدته العضوية من انتمائه إلى أمكنة أخرى. ينتهى المشهد بدخول الراوى فى البناية ، بينما يبقى ظله فى الخارج. فالاندماج فى نسق مؤسسى يكنى عنه التشكيل المعمارى، لا يعنى الاندماج التام. يظل هناك جزء من الذات منفصلا يأبي الانخراط فى النسق.

وتتأكد لنا العلاقة بين الذات الفاعلة والمكان فى الفصل الثالث. ففى تحديد علاقة الذات الفاعلة بالمكان ، محاولة لإيجاد موضع فيه ، وهى محاولة تبين العزوف عن الانتساب إليه.فأول وعى بالذات يأتى عن الوعى بالاختلاف. ومع ذلك ، فالوعى بالاختلاف لم يقصد به العزلة، بل على العكس ، فالاختلاف هو طريق للائتلاف فالذات الراوية لا تتمحور حول الذات الفاعلة ككيان مطلق ، بل يتعذر عليها متابعتها بمعزل عن موضع الآخرين . فهناك مفارقة فى استحالة رؤية موقع الذات بمعزل عن موضع الآخر ، تدفعنا للتساؤل عن أحقية اعتبار الذات الراوية المرجعية الرئيسية للذات الفاعلة المروى عنها.

وتتعدد العلاقات بالآخر ، وتتشعب عبر فصول الرواية ، لشمل الجنس الآخر فنحن نتابع الخط السردى لا فى تطوره الزمنى ،حيث تتجاور الأزمنة فى بنية القص ولكن نتابع السرد فى تطوره العلائقى. فنحن نستمع إلى رواية عن ذات ، ثم ذوات ، ثم ذوات أخرى . وكأن الحب ينفرط للكشف عن تعددية الذات ،كلما تكشفت تعددية الآخر .والمقدمة المأخوذة عن لسان العرب تقول : «والجيش نبات له قضبان طوال خضر مملوءا حبا صغيرا، والجمع جيوش » فتكشف تلك العلاقة الحوارية بين الذات الفاعلة والذوات الأخرى، يؤسس للعلاقة البين ذاتية التى يقوم عليها فعل الكتابة / القراءة. ففعل الكتابة/

القراءة يكشف عن تلك العلاقة وينغمس فيها فى آن. والآلية المستخدمة للفصل بين الذات الراوية والذات الفاعلة ، ليست بمؤشر على الانقسام ، بل هى آلية تساعد على إدراك لا مركزية الأنا وتعدديتها ،ومن ثم قدرتها على التفاعل مع الآخر.

والاختلاف القائم بين الذات الفاعلة والذوات الأخرى إنما يدل على التنوع وإن كان النسق المؤسسى يجمع الأفراد قسرا. والمفارقة هنا تكشف عن استحالة الاتحاد وفقا لقواعد منصوص عليها، عادة ما تجمع لتفرق ، فهى تجمع النساء والرجال وفقا لنسق يفرق بينهما. ولكن معايشة الاختلاف بتتبعنا التداول اليومى بين الأفراد ينقلنا من الصورة العامة للآخر التى تم تنميطها من قبل النسق المؤسسى، إلى الصورة الخاصة الناجمة عن فعل الكتابة/ القراءة والتى فى سبيلها للتشكل. فالاختلاف -وإن أكدته المواقع التى تبعد الرجل عن المرأة ،مثلما فى دورات المياه المنفصلة التى تعمل على تدعيمه، وإن شرعته خصوصيات النساء التى تثير فضول الرجال- هذا الاختلاف يمكن تجاوزه بمعايشته فى فعل الكتابة/ القراءة.

فالكتابة/ القراءة تثير التساؤل حول غاية الانفصال وغياب الحوار. ففى الفصل السابع حينما يبدأ الحوار بين مدرس العربية والطالبات فى مستهل الدرس، يسرى الاطمئنان فى النفوس حينما يعلن المدرس بأن الحصة الأولى هى الأخيرة. تحديد البدايات والنهايات هو الأمان الوحيد ، وهو خديعة متفق عليها بين الأطراف كافة. حتى تحديد هوية الآخر تتخذ شكل الخديعة المتفق عليها، فقد ظل المدرس يعمل بوصفه بديلا لمدرس وهمى آخر ،وكأن هناك استحالة فى تقبل الآخر بوصفه حضورا دائما ، ولا يجوز تقبله سوى كمعبر لآخر، أى حضورا يمهد لبداية جديدة تتمثل فى المدرس الحقيقى الذى يعمل المدرس الاحتياطى نيابة عنه .والمفارقة بين الأصلى والاحتياطى تعود بنا إلى التساؤل الذى يتكرر بصور مختلفة ،عن أسبقية النهاية أم البداية فى تطور الحدث . التساؤل بدوره ، ينطوى على آلية تحفز فعل الكتابة / القراءة ،ومن ثم تحريك حاضر الذات الفاعلة بمعايشته فى علاقته بالماضى. تلك الآلية التبادلية تنسحب على القارئ أيضا ، الذى يسائل ، بدوره ، الحاضر في ضوء الماضى الذى يشير إليه السرد . فالمنطق السردى لا يتكشف بالتعرف على التطور الخطى لسير الأحداث ، بل بتلمس طبقات

المعرفة التى يذخر بها النص ، وإن كانت تلك المعارف مستقاة من المعايشة الحياتية ، فذلك لا ينفى عنها قيمتها.

وتلمس المعرفة يقتضى تقويض النسق المؤسسى للعلاقات. وفي المروية يعد التعرف على الممارسات الحميمة للآخر، فعلا مضاداً لأدوات المعرفة التى يفرضها النسق المؤسسى . فالعلاقات التى ينبنى عليها هذا النسق تتصف بالعمومية : هناك طالبات يدرسن التمريض ، ومجندين ، دون ذكر لأسماء الأفراد. وفى إطار هذه العلاقات يستحيل التلامس ، وحين يتاح ذلك، لا يتبين الأفراد الأجزاء الجسدية المتلامسة .(فصل ١٩) يؤدى هذا التعسف المؤسسى إلى إعاقة التعارف بين الجنسين ويظل التلامس خارجيا (فصل٢٣)، وتتبدد محاولات التواصل. بل إن الانفصال التعسفى يوجد شبكة من العلاقات التى لا تقوم على التواصل ولكنها تنشأ فى إطار من السلطوية ، وإن كانت تزعم الحماية. ففى الفصل التاسع يراقب المدرس فعل العقاب الواقع على الطالبة التى تجاسرت بالكتابة. فالكتابة تعد فعلا تعبيريا انفراديا فيه خروج عن النسق الاجتماعى.

وإن كان دور المدرس هنا لم تمله إرادته ، بل أملته عليه وظيفته ،ففى موقف آخر يقوم بدور سلطة الحماية من تلقاء ذاته.ففى الفصل التاسع عشر يفرض زحام الحافلة على المدرس حماية الطالبة التى ترافقه من تحرشات المحيطين بها ، فتفرض بيادته سورا وهميا يعزل الطالبة عنهما . وتظل علاقة الرجل بالمرأة دون اتصال ،والمحرك الرئيسى فيها طرف واحد، رجلا كان أم أمرأة ،مثلما في حادثة المخزن(الفصل٢٧) حينما تزور المدرس إحدى الطالبات على انفراد ،وتباغته بما تنتويه ،وتحصل عليه بشكل فردى .والمفارقة فى العلاقات الناشئة بين الجنسين تكمن فى تجذرها فى الأنساق المفروضة عليها رغم محاولات الخروج عنها .فالخروج عن الأنساق لا يشكل سوى شبكة معكوسة وليس استراتيجية مضادة.

والمفارقة التى تنطوى عليها العلاقات النمطية بين الجنسين ، تتوازى والعلاقات النمطية الأخرى بين الأفراد والأمكنة. فدورة المياه ،وهى المكان المتاح للانفراد، للتستر، تغدو بدورها تهديداً. فحدودها المتعارف عليها لا تتوارى عن الأعين ، بل يصبح المترددون عليها موضعا لانتباه الجميع. فالحائط ، أو الباب ، أو الصنبور لا يستر، بل يعمل كل

منهما على فضح العزلة وكشف محاولة الانفراد. وكأن الانتحاء فى دورة المياه ما يثير اللائمة لخروجه عن الفعل الجماعى .فبيت الراحة صار بيتا للأرق.

واستحالة الخروج عن النسق المكانى يتلازم معه استحالة الخروج عن النسق الزمانى أيضا.فالتطلع إلى يوم العطلة -يوم الجمعة-يوم الخروج، يكون عودة إلى نسق جماعى آخر: البيت .والمفارقة هنا تجعلنا نتساءل: من أيهما الخروج، وإلى أيهما العودة؟ وهذا الخروج / العودة لا يسلك دائما الطريق الخطى المعتاد ، بل يتخذ طرقا مغايرة. والمفارقة هنا تنبهنا إلى أن التحرك بين الأمكنة والأزمنة هو فعل مزدوج ينطوى على خروج وعودة في آن.

وازدواجية الحضور فى الأمكنة والأزمنة لا تعلن عن مراوحة مطلقة تفضى إلى العدمية، بل عن استحالة الحضور الآنى منفصلا عن ما ينتسب إليه من أزمنة وأمكنة أخرى. فالتصريح الأخير بالغياب صدر دون تحديد موعد العودة، مما يهدد صفة الانتماء. والمفارقة هنا تكشف عن ضرورة الالتزام بمرجعية مكانية أو زمنية لتحقيق الحضور، وإلا تهددت الذات بالانتفاء. وإن كان الحصول على تصريح بالغياب(لانتهاء الخدمة العسكرية) قد أثار الرغبة فى الإياب ،(لاستعادة مخطوطة الرواية) فذلك لرغبة فى الحضور ، بإزابة الفواصل النمطية بين الأزمنة والأمكنة، رغبة تتفجر حينما يحاصر الوجود بسياج الأمكنة وتاريخية الأزمنة.

وإن كانت المروية قد استهلت بالبحث عن مخطوطة الرواية- المطلق- فيستحيل التوصل إليها سوى بمعايشتها عبر تفاصيلها المرجعية .فآليات الإحلال والإبقاء، والفصل والجمع ،والخروج والعودة ، والبدء والاستعادة ،كلها وإن سعت للكشف عن لا انتماء الفرد، فإدراك ذلك هو أول ممارسة فى فعل الانتماء. غدا القارئ رفيقا للذات الراوية فى بحثها عن الرواية. وصارت الرواية تمثل بشكل من الأشكال: الأنا الجمعية ، أو المطلق، ما لن يتحقق سوى بتفاعله مع الآخر فى علاقة تبادلية. وفى ذلك انتفاء للذات الراوية بوصفها مصدرا أولا وأخيرا للسيرة الذاتية، فروايتها لا تتحقق دون الكف عن الاستماع إلى الصوت الواحد، حتى تستقبل الأذن أصداء الأصوات الأخرى. فالعلاقة البين ذاتية تنبئ عن حضور الذات فى تعدديتها وغياب لمركزيتها.

قراءة فى رواية عبد السلام العمرى:

اهبطوا مصر بين النمطية والتجاوز

أيمن بكر

سأتعرض لرواية اهبطوا مصر لمحمد عبد السلام العمرى من خلال عدة محاور ربما قدمت ما يشبه منظورا يمكن أن يعد دخلا مناسبا للقراءة.

روايات غربة المثقف

يمكن لمتتبع الرواية المعاصرة أن يلمح ما يشبه توجها فى الكتابات التى تتخذ من تجربة المصريين- المثقفين غالبا- الذين عملوا فى بلد عربى موضعا لها وفى هذا الإطار تجئ رواية محمد عبد السلام العمرى «اهبطوا مصر» لتعبر عن هذا التوجه فى جوانب، وتتجاوزه فى جوانب أخرى مما سنتعرض له فى هذه القراءة.

منذ البداية يتبدى لنا أفق التجربة التى سيتعرض لها نص الرواية بما لا يختلف كثيرا عن غيرها من الروايات التى تتعرض لتجارب مشابهة، فالحركة الأولى هى الانتقال إلى بلد غريب «جارثيا» بما يصاحبه من تغير فى المشاهد التى تعبر عن بداية تنافر البطل مع واقعه الجديد، إنه ينظر بعين المندهش لما يدور حوله «لفت نظر عمرو الشرنوبى نقن طويلة للجالس بجواره، بدت مجدولة ومضفرة بسلوك من ذهب، يضع سواكا فى فمه، ينظر خلسة إلى ساقى المضيفة، صاعدا إلى فخديها .. عندما أجال النظر رأى غلبة الجلابيب البيضاء ،تعلوها الغتر، ينظرون بعدم تركيز إلى اللانهاية(ص٥) ،كما يبدو الفضاء المستقبل للبطل صادما بصورة عنيفة إنه أقرب للجحيم، يقول :«فور أن أطل برأسه من باب الطائرة تراجع كأنه الجحيم، صباح من جهنم ،يحيطه هبو ألسنتها ويلفه» (ص٨) . ثم مع ظهور شخوص الرواية تتزايد الروابط بين الرواية ومثيلاتها، فهناك الكفيل المسن، وزوجته الشابة المستعدة لعلاقة غير شرعية مع البطل، وهناك الشخصيات التى يسيطر عليها الفزع نتيجة قوانين وأعراف هذا البلد يقول «قبل



الدخول إلى مقر الشركة دق الكفيل عدة دقات منتظمة ثم فتح الباب رآهم يتسابقون فى الدخول إلى غرفهم ، أغلق باب الطرقة الفاصل للصالة ثم نادى عليها« ادخلى يا مرة.. ادخلى » (ص١٧) هناك أيضا التسلط باسم الدين، وفرض التصورات الخاصة عن الشعائر بل وأوقات أدائها بما يشعر البطل بمرارة وقهر عميقين يسهل أن ينتقلا للقارئ اليقظ ، يقول :«قال عمرو إنه تعب وإنه يريد أن يستريح ولا يستطيع أن يذهب اليوم باشتياق وبرغبة حقيقية، قال زكى (ابن الكفيل) إن هذا الكلام لا يصح أن يصدر عن مسلم حقيقى، إن الناس «يا أخو» تأتى من مشارق الأرض ومغاربها لتؤديها (ص١٨).

يمكن أيضا أن نلاحظ فى رواية العمرى أن صاحب وجهة النظر(المبئر) يقف بالوصف البصرى، الذى لا يخلو من أحكام قيمية ناتجة من مفاهيم ذلك المبئر وانتمائه لحضارة مغايرة، يقف عند مشاهد تتكرر بصورة تكاد تكون حرفية فى أكثر من رواية فى هذا الاتجاه، ولنأخذ مشهد أكل «الكبسة» عند العمرى(ص١٩) .وأخيرا تأتى النهاية بعودة البطل منكسرا على المستوى النفسى إلى أرض الوطن.

هناك ما يجعل «اهبطوا مصر» تبدو متجاوزة ذلك الأفق.بعض الشئ لتصنع ملامحها الخاصة، يظهر ذلك حسب ظنى فى رسم العمرى للشخصيات الوطنية فى ذلك البلد الذى يغترب فيه البطل.

فى رواية العمرى يتم رسم الشخصيات الوطنية فى ذلك البلد بما يمثل انحرافا عن نمط الروايات التى تتعرض لتجارب مشابهة، فغالبا فى الأعمال الأخرى نجد تلك الشخصية أقرب إلى الشخصية المسطحة Flatالتى لا يهتم الراوى برسم أبعادها النفسية أو صراعاتها الداخلية، فهى تبدو غالبا ذات بعد واحد حاد لا يخالجها توتر أو انفعال غير تلك الانفعالات النمطية للرجل الجشع النهم زير النساء، هنا يبدو أن هذه الروايات تعكس رد فعل عصبى لمؤلفيها، يرضيهم أن يصوروا الشخصية الوطنية بهذا الجمود والشهوانية، ويبدو أن المؤلف ينتقم من الشخصية الوطنية فى البلد الآخر متمثلة فى شخوص روايته. هنا يأتى اختلاف العمرى، إنه لا ينفى ما يدور فى الروايات الأخرى من عيوب تلك الشخصية، غير أنه يبدو متجاوزا رد الفعل العصبى الذى يقصر عين المبئر على الجانب القبيح فى الشخصية ، إذ يعرض من خلال الراوى العليم

للتفاعلات الداخلية للشخصية الوطنية فى هذا البلد العربى وذلك بشئ من التفصيل، فنجده دائما يحاول- برغبة المثقف المندهش- أن يصل إلى التفاعلات النفسية التى قادت تلك الشخصية الوطنية إلى الظهور بذلك الوجه القاسي غير الإنسانى ، لنلاحظ دخوله فى التفاعلات الداخلية لشخصية الشريف وشخصية كوته(انظر على سبيل المثال ص٣٦) منوها بكثير من الأبعاد الداخلية التى وإن بدت متناقضة فهى إنسانية فى نهاية الأمر. وما يبدو لى أن العمرى قد تجاوز الإدانة إلى محاولة الفهم فى رسم الشخصية الوطنية فى البلد الآخر لذا جاءت تلك الشخصية مركبة round.

الجنس / الحصار / الأسطورة

لا نغالى إذا قلنا إن الغريزة الجنسية هى أهم الغرائز التى تحفظ بقاء الكائن الحى، إذ ربما مثلت طاقة الحياة نفسها،وفى مجتمعاتنا عادة ما نسعى إلى تهذيبها -أو هكذا يحلولنا أن نعلن -وكبحها والتقليل من شأنها بل يصل الأمر أحيانا إلى حد التعالى المرضى عليها. فإن كان هذا هو الحال فى المجتمعات المدنية ، فما بالنا بمجتمع تحكمه سلطة دينية متشددة، فى مثل هذا المجتمع يصبح الكبت الجنسى خرافيا، بما يحول الجنس إلى أسطورة ،ولأنه مجتمع أبوى تتحول المرأة إلى بطل لهذه الأسطورة.

هذه المقدمة ربما عكست ما يحاول المؤلف الضمنى فى نص العمرى أن يقوله من خلال تصويره لما أسماه «حي الأرامل والمطلقات» إذ يبدو أنه يقص أسطورة أو حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، بداية من دخول البطل الحى متنكرا فى زى امرأة، مرورا بالحراسات المبالغ فيها حول ذلك الحى وكذلك كائنات الصحراء التي تحيط بالمكان تلك التى صورها المبئر بصورة أسطورية تجعلها أقرب إلى الوحوش التى تحيط بالرصد في السير أو أساطير العالم القديم، انتهاء بالنساء اللائى يذهبن بالأمر إلى منتهاه فى رسم هذه الأسطورة، إنهن عرايا أو شبه عرايا يتناثرون بحرية صادمة للقارئ، إذا ما قارنهن ببقية المجتمع الذى تصوره الرواية، يدرن أفلام الجنس ويتحرقن شوقا لرجل ، هكذا يتحول حى الأرامل والمطلقات إلى ما يشبه جزيرة الواق الواق حيث نجد النساء معلقات من شعورهن عرايا فى الشجر بانتظار رجل يمنحهن الحياة، ومع ذلك فالموت يتهددهن إذا لم يحمل هذا الرجل سائلا معينا أو ينطق كلمة سر معينة .هنا فى جزيرة العمرى نساء

معلقات أيضا بانتظار رجل يمنحهن الحياة، والموت يتهدد الجميع إذا لم يدخل هذا الرجل عبر طريق معين يرتضيه المجتمع، ربما يكون ما أتاح تلك المقارنة هو محاولة العمرى التعبير عن درجة وعمق الكبت الجنسى فى مجتمع «جارثيا» بما أفرز أسطورة أسمها «حى الأرامل والمطلقات» (الرواية ص ص ٢١٥-٢١٩).

اهبطوا مصر .. اهبطوا مصر.. اهبطوا مصر

بقيت لى إشارة سريعة حول عنوان الرواية الذى لم يبد له ذكر مباشر سوى فى الجملة الأخيرة منها حيث يقول الراوى / البطل الذى فر هاربا من جارثيا عائدا إلى مصر «وقفت الطائرة ، نزل جميع الركاب ،كان خائفا من القيام ، فما زالت ساقاه ترتخشان، ثم استعاد هدوءه ، هم واقفا ، آخذا حقيبة يده ، ودع شاكرا المضيفة وزميلاتها ، قرأ وهو على سلم الطائرة .. اهبطوا مصر.» وللقارئ أن يكمل «إن شاء الله آمنين» متمما الدلالة التى أظنها من مرامى الرواية كلها ، فبدلالة المخالفة يكون الأمن الذى تقدمه مصر نقيضا لكل فزع وترويع تعرض له البطل أو رآه فى جارثيا ، ولعل ما أصاب حياة البطل وعلاقاته فى مصر من دمار وارتباك كان ثمنا مباشرا لخروجه منها. إذا قبلنا هذه الفكرة يمكن أن يتحول عنوان الرواية إلى دعوة تبزغ فى كل صفحة منها لتجمل خلاصة ما خرج به البطل من تجربة الغربة بما لا يخلو من حكم قيمة علي تلك التجربة ومثيلاتها.

فى نهاية هذه القراءة أدعو القارئ إلى اكتشاف عالم الرواية الذى حاولت أن أمسك ببعض ملامحه فى محاولة ربما أفلحت فى إضاءة النص.

قراءة فى ديوان شعبان يوسف :

شعرية تأمل الذات

د/ وليد منير

" كأنه بالأمس فقط" ديوان لتأمل حالات الذات فى لحظاتها الأكثر دفئاً وحميمية . لاتنتمى هذه اللحظات إلى الماضى بوصفه زماناً بقدر انتمائها إلى الحضور المستمر لانفتاح الذات الشعرية على خصوصية تجربتها الفردية فى الواقع بوصفه مجموعة اختيارات إنسانيةٍ يباشرها البطلُ الغنائىُّ على نحو متصل . ولذلك فان الماضى هنا يشير ، فقط ، إلى العلاقات الصافية التى تحتفظ بها الذاكرة ، دوماً ، مخزوناً استراتيجياً لضمان استمرار الحياة بصورتها الأكثر إخلاصاً ، حيث لاينفصل حلم الشخصية عن حركتها الواقعية فى عالمٍ يتخلَّ عن عنفوانه الثورى القديم ، ويصبح أكثر استسلاماً لتناقضاته وهزائمه يوماً بعد يوم .

فى هذا العالم الذى أهدر ماضى أحلامه على نحو مفاجئ، تحاول الذات الشعرية أن تعيش أحلامها فى إطارٍ إنسانى بسيط يخرج ، دوماً ، بين الحنين الذى يكشف عنه ظلُّ الأمس والتوحُّدِ الذى يشى به المشهدُ الآنىُّ برغم كثرة أشخاصه وتفصيلاته . وفى التمازج المرهف بين الحنين والتوحُّد يكمن السرُّ فى هذه الشفافية الشعرية العالية التى تسرى فى نسيج التجارب الإنسانية البسيطة بوصفها محوراً للتشكيل الجمالى فى هذا الديوان .

ليلاً

يحدث أن أتوضا

تأتى مخلوقات غير المخلوقات

تنبت فى الذاكرة زهور لم

أعهدها
- تحت سماء الرب مباشرةً -
فأغنى
أنزع كل ثياب وقارى
أخطو أولى خطواتى
ينفتح أمامى نهر ويراودنى
ألقى جسدى
أغسل أوجاعى
تخشع أعضائى عضواً .. عضواً
فأصلى
وتقابلنى جنياتٌ
أنسحر أمام الجنيات
تراودنى أن أرقص
أرقص .. فأدوخ
وأقعد فى ظل شجيرات الفتنة
وأنام هنيهة
أحلم أن ملائكة حولى وفراديس
أخرج من صدرى كل عصافير الرغبةِ
فتطير

نحن أمام ولعٍ رومانتيكيٌ برصد الأحداث الداخلية للذات ، تلك الأحداثً التى تتحرك ، عادةً ، فى صخبٍ ، تحت تيار الشعور الظاهرىٌ ، وتؤسس فى حركتها الدائرية حواراً صوفياً بين الجسد والطبيعة بكل عناصرها من مياه وأشجار وطيورٍ وكواكبَ وأطيافٍ فيما يشبه طقوس الأسرار. وهناك ناظمان مهمان للأداء الشعرى ، فى أغلب الأحيان هما **الافتتاح بظرف الزمان** وتكراره من ناحية ، أو **الافتتاح بصيغة المستقبل القريب** من ناحية ثانية.

نقرأ :

- كل صباح يحدث كذا أو أفعل كذا .
- ليلاً يحدث كذا أو أفعل كذا
- منذ كان كذا يحدث كذا
- فى هذا الوقت أفعل كذا

كذلك نقرأ :

- سيألف أن يطأ البيت ليلاً
- سيشعل كل سجائره
- سأنسى .. وهذى الشوارع أيضاً ستنسى
- سأسأل نفسى لماذا أهاجر كل مساءٍ إليها
- ستأتى وتعلن فتنتها فى زوايا المكان
- سيأتى ويدخل غرفته هادئاً
- سيشتد بى ألمٌ ويناصبنى دائماً كل هذا العداء
- سيعرف أن انفعال العناصر عن نفسها ميزة أهدرتها الطبيعة.

لن ينجو من الافتتاح بظرف الزمان أو صيغة المستقبل القريبَ إلا قصائد قليلة جداً ، فما معنى ذلك ؟

أظن أن المظهر الدلالى للناظمين الأساسيين للأداء الشعرى يكشف عن احتواء الذات فى مستويين من مستوياتها:

أولاً: مستوى العادة .

ثانياً : مستوى التوقع .

فارتباط هذا الفعل أو ذاك ارتباطاً متكرراً بزمنية محددة يقودنا إلى مستوى العادة ، والمبادرة برصد الفعل الذى سيصبح عما قريبٍ واقعاً محسوساً يقودنا إلى مستوى التوقع . والاقتران بين العادة والتوقع يقودنا أخيراً إلى تعرية الذات الشعرية من نواياها ونوازعها المكنونة ، إلى احتوائها فى قبضة العين الداخلية التى تفضح كلّ الأسرارِ والطقوسِ المستترة.

إن الذات الشعرية هنا بلا مفاجآت ، ولكن ذلك لايعنى عاديتها المطلقة ، بل يعنى - بالأحرى - تَوقُّدَ روحها فى اتجاه فعل ثابتٍ ومستقرٍ ومتواصل هو انفتاح هذه الذات على داخلها حَدَّ أن يصبح الخارجُ والداخلُ معاً طيفاً واحداً متكرراً لحلمٍ تجهد الذات فى الإمساك به حتى لايروغ بعيداً ، ولذلك فهى تجذبه ، دوماً ، بقوةٍ ، من مناطق النسيان فى الذاكرة لتجعل منه أثراً قريباً كأنه بالأمس فقط تبعاً للعنوان المفتاح.

أتراجعُ:
عشرَ سنين
أتأملُ
(نفس الطاولةِ
ورفاقاً
أصلب من خشب الزان
ودفاترَ تصرخ بالطبقة والإنسانْ
طاولة فى وسط الغرفة
تتشنج من فرط صعود الأحزان
ووجوه الخشب الزانْ
ظلت جامدةً خامدةً لاتتبدلُ
ثمة أعقابُ سجائر
ثمة دخان)
فى ظل الوقت الجارح
فى رعب الوقت المجروح
فى تلك اللحظة
يدهمنى وجع الذكرى

وحين يشرع الحلم الاجتماعى فى الغياب تماماً تحاول الذات الشعرية أن تستعيض عنه بحلمها الخاص فى تأسيس يوتوبيا العدالة الشعرية عبر الحب والحرية الشخصية والكلمة . وتحمل هذه اليوتوبيا الجديدة كل أشجان اليوتوبيا المنهارة وتبعاتها الروحية . وتتشكل درامية الصراع داخل الخطاب الغنائى انطلاقاً من مكابدات الذات فى الدفاع عن حقها الخاص فى ممارسة الحياة - الحلم أو

الحلم – الحياة . ،من هنا يأتى انكشافُها الداخلىُّ الذى يستقطب عناصر الخارج كافةً إلى مجاله المفتوح.

وفى التعويض الفانتازى الفريد الذى تقوم من خلاله الذات الشعرية بعملية استبدال بين الاجتماعى والذاتى يقترب الحس الوجودى بدرجة كبيرة من الحس الصوفىّ حتى تبدو الرؤية الرومانتيكية نفسها أشبه بالرؤية الدينية.

وإذا كان الشاعر الرومانتيكى ، كما يقول البير جيرار ، يتطلع إلى اكتمال معين للوجود ، وإلى نقاء معين للحياة الروحية وللتوافق والوحدة ، كما أنه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجاوب مع هذا التطلع ، فانه يقترب كثيراً جداً من الصوفى فى تجربته الوجودية التى تسعى إلى مجاوزة الذات والعالم فى آن.

إن ثمة إحساساً متوتراً عند كلٍّ من الرومانتيكى والصوفىِّ بالأسر ، بضيق تضاريس الواقع الحى عن احتواء الروح ، أو كما يقول مجنون ليلى :

كأن فجاجَ الأرضِ حلقةُ خاتمٍ
علىَّ فما تزداد طولاً ولاعرضا.

لذلك فان التوحُّدَ سمةٌ مشتركةٌ عند كليهما برغم الميل الرومانتيكىِّ الواضح إلى إسباغ عنصر القدسية على الرغبة أو على المغامرة الحسية التى يقوم الصوفىُّ بعملية إعلاءٍ وتحويلٍ لها .

نقرأ : وفى أخر الليل
يمشى وحيداً وحيداً
بعد أن لفظته الموائد
والبار
والأصدقاء

ونقرأ : سوف أنسى الشوارعَ
والعربات،
البيوتَ القديمةَ ،
والأتيليه،
الميادينَ،
والمفردات الكئيبةَ والمبهجةْ

أيضاً يحاول كلٌّ من الرومانتيكىِّ والصوفىِّ أن يصنع معراجاً خاصاً به ، أو يبدأ رحلةً للخلاص من فَلَكِ الضرورة ، سعياً إلى رسم يوتوبيا تظفر فيها الروح بحريتها الكاملة .

نقرأ : قلت سأصعد
أو يهبط الآخرون إليَّ
لنخلق مملكةً لرؤانا
ومملكةً لصبانا
ومملكةً دون أى ملوكٍ
يحطون فوق طفولتنا كالخيامْ

وفى سياق تجربة ينهار فيها الحلم الاجتماعى بأبعاده كافةً يصبح هذا المعراج إمكاناً شعرياً فريداً من

إمكانات التعالى على اليأس ، إذ يؤسس الحلمُ الشخصىُّ بديلاً جديداً عن براءة الحلم القديم المفقود وعن عدالته ، فالصبا معادلٌ رمزىٌّ للبراءة ، والمملكة الخالية من الملوك معادلٌ رمزى للعدالة . ذلك أنه كما يقول الشاعر:

ورغم ازدحامِ الأزقةِ والطرقاتِ
فمازال لى فى الهوى
غاية .. ودليلْ
فمن سوف يأذن لى أن أوتره
بجحيمى.

هنا نلمح هذا التناصَّ المعكوس مع التعبير الوجودى الشائع فالأنا هى الجحيم وليس الآخرون . ولكن ماالجحيم هنا فى معرض حديث القصيدة عن الهوى ، وعن الغاية ، وعن الدليل ، بما يدفع كلَّ نزوعٍ إلى تأكيد عبثية الوجود ويدحضه ؟ إنه الصدق . وهو ، أيضاً ، قيمةٌ تتصل بتأسيس يوتوبيا الذات واستبدال يوتوبيا الجماعة بها

لمن ساقرر ياناسُ
إن السياسة والفن والإقتصاد المسلّحَ..
آلةُ صنعِ الفسادِ..الهواءَ الشحيحَ الذى تتنفّسُ
والورقَ المتكدسَ فى مكتباتِ الحكومةِ..
والنفطَ إذ يتقلّبُ .. والفاتناتِ يجئن
على عجلٍ .. والمقاهى .. مقصَّ الرقيبِ المثقفَ
..كلَّ الجرائدِ(....)
والورعَ المتسربلَ فى ثقة الخاشعين
والأصدقاءَ المهانين
والعفنَ المتزاحمَ فوق المقاعدِ
يكسرُ حنجرتي
ويفضُّ غنائى
يدسُّ الفضيحةَ بين مباهجِ وقتى

الاغترابُ ، إذن ، ليس اغتراباً عن الأنا ولا عن الآخرين ، فى سياق تجربة الذات الشعرية هنا ، ولكنه - فى الحقيقة - اغترابٌ عن مواضعاتِ اللحظة التاريخية التى تصنع زيف الواقع ، وتعمل على تآكلِ قيمه الأصلية شيئاً فشيئاً .

والاغتراب ، هنا ، يجعل للخوف مكاناً متميزاً ، فالخوف - كذلك - هو أحد الدواعى الأصيلة لانفتاح الذات على داخلها ، وتحويل العالم من حولها إلى حركة داخلية تسرى فى تيار الشعور الباطنى وحده .

وقد نتذكر " فولفجانج فايراوخ " فى تعبيره الشعرى المباشر حين كتب يقول : لأننى أشعر بالخوف ، فأنا أرفع لكم ياسادتى هذه الشكوى .

إن شكلاً من أشكال الخوف القوى يكمن فى تجربة الذات الشعرية بدءاً من مقدمة الديوان :

لابد أنك ستخوض معركة شرسة
ولابد أنهم ينتظرونك فى كل زقاق
وخلف كل عمود
يجهزون أسلحتهم البشعة
وألسنتهم التى أفسدها القبح
يحاولون إخراجك من جيل
لتدخل فى جيل آخر
فتهيأ بنبلك المبالغ فيه

كأن حجم الخوف كان أكبر من تأجيله لكى يدخل فى حيز المتن الشعرى ويتحوَّر فى صورةٍ وإيقاعٍ ، كما أنه كان أكثر مباشرة من أن يحتمل الالتفاف المجازىَ ، وأكثر إلحاحاً من أن يتزحزحَ عن موقع البداية .

بيد أن تجلياته سوف تمتد - فيما بعد - لتفصح عن نفسها فى حالات الوحشة والعزلة والانسحاق المتكررة.

أعرف أن زمان الحكمة ولَّى
وانتصر زمان الخيباتْ

لم يبق إلا الوقت الضيق ، والعصب المجروح . ولم يتبق إلا الذاكرة والذكرى . كأنه بالأمس فقط قد كان ماكان . هكذا تبصر الذات الشعرية ذاتها كما يبصر الحالم نفسه فى الحلم . لذلك تتسع الذاتُ كى تصير هى المكانَ الذى تتوالى فيه الأحداث كلها ، حدثاً بعد آخر ، وهى تتسع على هذا النحو لأنها تتوحد ، فالانسان ، كما يقول باشلار ، يعود إلى انفساحه فى العزلة . بيد أن العزلة ، هنا ، ليست انسحاباً ، بل اندماجاً أكبر فى الحقيقة . وقد نختلف حول ماهى الحقيقة ، ولكننا سنتفق ، دون شك ، على أن زاوية النظر التى ينظر من خلالها كل إنسان إلى الحقيقة لابد أن تكون أبعد من مستوى السطح الظاهرىّ للواقع المألوف . وفى هذا البعد عن مستوى السطح الظاهرىّ يكمن المعنى الحقيقىُّ لشعرية تأمل الذات الداخلية ، أو كما يقول الشاعر نفسه معيداً حكمة التساؤل بوصفه أسلوباً من أساليب الحوار مع الأنا :

أحقاً أغادر أرضاً
وأصعد نحو سماءٍ أدقُّ على باب حكمتها
وكأنى أرتب أوراق عمرى
وأقرأها من جديد ؟!..

رحلة القشّاش : أغنية للفقراء

أمجد ريان

عن الملتقى المصرى للإبداع والتنمية صدرت رواية (رحلة القشاش) لنادية شكرى ، وبالرغم من أنها الرواية الأولى للكاتبة إلاّ أنها نجحت فى خلق جو مصرى حميم ينتمى لفترة الستينيات ، إدارة " جابر" العامل البسيط الذى يصارع عوامل البطش من حوله وزوجته التى تصارع لتحقيق كيانها داخل الأسرة الصغيرة وداخل المجتمع الكبير الذى يمتد من الاسكندرية حتى أسوان:

(١)

فى كلمته القصيرة فى آخر الكتاب أوضح سيد بحراوى كيف تتهادى صفحات الرواية بين وقائعية الحدث وشعرية الأحاسيس فى عمل قصير مكثف .. ولكن هذه الكثافة تغطى وقائع وأحداثاً عبر زمن لايقل عن ثلث قرن ، وقد عاش جابر وعزيزة بين (انتصار) ١٩٥٦ وهزيمة (١٩٦٧) أى فى المرحلة الناصرية بانتصاراتها وتشوشاتها وأوهامها وأخيرا تقيأوا جثتها المشوهة ، بعد أن أصابتهم بشروخ ليس من السهل أن تلتئم . لقد عملت الكاتبة على إيجاد نوع من المؤازرة بين الماضى المصرى القديم والحاضر ورصدت اللغة اليومية الحية على ألسنة المصريين فى الشمال والجنوب وتمكنت من تقديم المكان بتفصيلاته وألوانه وطبيعته .. وكل هذا ساعد على إنجاز هذا النص الجميل .

(٢)

أما إبراهيم فتحى فقد وصف السرد وكيف يأخذنا بتلقائية إلى

جذور عميقة تتعلق بجوهر العلاقات الطبقية والسياسية ، وأشار إلى مجموعة من القضايا المهمة فتحدث عن طبيعة المعتقل السياسى ، وتحدث عن المفارقة الساخرة فى الرواية ، فالعمل فى الستينات كان(حقاً وواجباً - كما تقول اللافتات الرسمية المعلقة) ولكنه كان عبئاً ثقيلاً بالنسبة لآلاف الهامشيين المضطربين الذين تتقاذفهم الأعمال المؤقتة ، والذين يضطرون لهجر الزوجة والأطفال - مثلما حدث لجابر - بحثاً عن لقمة العيش . ويشير الناقد إلى قضية المرأة ، وكيف تظل بطلة الرواية فى تبعية اختيارية لزوجها ، الذى يمارس العمل النقابى ويدخل فى معارك مع البيروقراطية " الاشتراكية" من منطق إنسان عادى وليس بطلاً واعياً . ويبين الناقد كيف تسخر الرواية من بعض أدعياء اليسار وتشدقاتهم وتربحهم بواسطة الدفاع عن الفقراء ، وتنتهى الرواية باستدعاء النقابى ليتلقى الصفعات والركلات والشتائم البذيئة من عقيد بالداخلية فى الأيام التى سبقت ٥ يونيو ١٩٦٧ وكذلك الأمر بطرده من موقعه.

ويتحدث الناقد عن الجوانب الفنية فى الرؤية ويبين كيف تعتمد الرواية على سلسلة من المواقف المتتابعة التى تسير فى قطار زمنى مستقيم تتخللها استرجاعات دالة تصب فى تيار رئيسى هو العلاقة بين البطل والبطلة فى منعرجات الحياة السياسية .

(٣)

لقد أرادت الرواية أن تسجل لنا مناخ الستينيات سياسياً واجتماعياً وإنسانياً ، ولعل هذا النزوع يدل أيضاً على الإحساس بالحنين للمرحلة التى نشأ فيها جيل السبعينيات وعايشها فى فترة الصبا ، كما يحمل هذا النزوع أيضاً رغبة فى تأمل هذه الجذور الأولى التى نشأ هذا الجيل بداية من تأثيراتها وفعالياتها وتذكر الكاتبة معطيات صغيرة تبقت فى ذاكرتها على الرغم من انقضاء كل هذه السنين .

هذه الرواية يمكن أن نعدها أغنية للفقراء فى مصر كلها بشمالها وجنوبها ، إنها ملحمة لسفر الفقراء فى القطارات ، لمناخ سفرهم كله ، الاستعداد وتجهيز المؤونة ثم ركوب القطارات البدائية ، وأسلوب التسلى واتخاذ رفيق السفر والتعليق على المدن والمسافات والتحلى بالصبر ثم الوصول

وممارساته ، والعاطفة الدافئة التى يتبادلونها بداية من أرصفة محطة الوصول ، ثم التعلق بمكان النشأة والبيت المهجور :" شردت عزيزة فطافت رأسها بشقتها التى تركتها بالاسكندرية يشدها الحنين إليها".

لقد تعمدت الكاتبة أن تطرح الجو الشعبى البسيط بداية من الصفحة الأولى فى روايتها التى هى بمثابة حدوتة عن أسرة شعبية فقيرة تكافح من أجل البقاء وتواصل الكاتبة رصد الملامح الشعبية فى كل صفحة تقريباً سواء فى المظهر أو اللغة أو العقيدة ، فى القطار وفى البيت وفى الشارع ، وفى السوق : (بطول الرصيفين المتوازيين أمام عزيزة رصت المقاطف ، والقفف الخوصية مختلفة الألوان ، عامرة بأنواع التمر وألوان متباينة ، أجولة شمروا عن أعلاها ، تملؤها وريقات الكركديه الجافة تتفاوت فيها درجات الأحمر والقرمزى . تعرف عزيزة ثمار الدوم وأوراق الراورو ، تركت مداخل صدرها لرائحة العطارة التى تتصاعد عبر أفواه الأجولة الكتانية التى تقف فى استسلام على عتبات المحال تصنع مربعاً ينقصه ضلع واحد يتسع لأقدام الزبائن . بائع المياه الغازية يعلق المشغولات اليدوية من الخرز مختلف الأحجام ، عقود رقيقة أخذت هيئة الثعابين زاهية اللون ، وأخرى مبطلة على هيئة الكردان الفلاحى بألوان شفقية صارخة).

وتستخلص نادية شكرى الأجواء الشعبية من خلال مستويات عديدة فى اللهجة المحلية لمدينتى الاسكندرية وأسوان ، وكذلك الأمثال الشعبية والمعتقدات والسلوكيات ، وحتى الحس الدينى لدى العامة تستخدمه الكاتبة لتأكيد الجوانب التقدمية فيه : (يابت ده النبى له أحاديث ، النبى نفسه ، بيحرم الطهارة) وتنقل كيفية اعتماد الشعبيين على بعض المعانى الدينية لكى تعينهم على تحمل الضغوط الاقتصادية القاهرة التى تحيط بهم .

(٤)

لقد أبدعت نادية شكرى فى إبراز التفاصيل الصغيرة اليومية ، تتبعها بدقة شديدة ، وهذا سلوك جديد فى الكتابة الأدبية ، يعبر عن رغبة الكتاب فى إضاءة أكثر التفاصيل جزئية بدلاً من العبور العام الذى يصب فى المعانى الكبرى وحدها وتأكيد على الميل إلى المحايث المحسوس وابتعاد تدريجى عن الكلى بل والميتافيزيقى أحياناً وعندما تقول فى روايتها :(من المطبخ ناداها

جابر وقد جهز الكوب لصب القهوة ، ممسكاً بطرف ذراع الكنكة الخشبى على النار الصغيرة) فهى تعبر عن هذا المنطلق التجزيئى بوضوح ، فقد كان من الممكن فى رواية تقليدية أن يأتى المعنى هكذا :(جاء من المطبخ ممسكاً بقهوته) ولكن الرغبة فى التفصيل والتدقيق دفعت بالكاتبة إلى أن تشير إلى تفاصيل غاية فى الجزئية مثل تجهيز الكوب وإبراز هدف التجهيز وهو صب القهوة وكذلك يكون الإمساك بطرف ذراع " النكة" وليس " الكنكة" وهكذا ، وفى كل حدث تقوم الكاتبة بتفتيت الكيان الكبير إلى عناصره الصغيرة والجزئية ، إن شراء " فول سودانى" فى هذا المنطق يعنى ذكر اسم بائع الفول ووصفه بالملح ، وبشهرة أسوان به وبالأداة التى يستخدمها البائع :" المكيال" وكذلك عملية " المحاسبة" وهكذا .

(٥)

تتسم الرواية أيضاً بكونها مسرحاً لخبرة الكاتبة الحقيقية فى الحياة فهى تنقل معارفها وممارساتها الفعلية إلى نصها وهذا يعبر عن توجه جديد فى الكتابة أيضاً ، وفى عبارة صغيرة :(سقط المشط من قبضتها ، تركته يكرر نداءه حتى تتأكد أنها ليست مستغرقة مع ذكريات الأمس) عندما تتعمد تركه يكرر نداءه تنقل لنا خبرة حقيقية مارستها الكاتبة بالفعل فى مواقف مختلفة فى حياتها ، وكذلك عمليات التجهيز لسفر الأسرة الصغيرة ، الأم وبناتها يدل على خبرة عملية فعلية فى الواقع ، وكذلك وصف الرحلة نفسها والقطار من الداخل والركاب ومغنى الربابة ، بل هناك خبرة فعلية بسفر الفقراء إلى الصعيد بالذات وبلحظة الوصول والاستقبال هناك خبرة بأسماء البلدان وبأحياء مدينة أسوان (الشيخ هارون - السيل .. إلخ) وإن بقاء صوت الفلكنات فى أذنى عزيزة بعد وصولها بفترة ، ينقلنا فوراً إلى ممارسة حية مختزنة فى لاوعى كل واحد منا .

ورغم وقوع النص الروائى فى بعض المشكلات منها سرعة الحدث أو بطئه عن الايقاع الدرامى الخاص بالعمل فى بعض الأحيان . وعلى سبيل المثال فان فرز الأصوات بعد الانتخابات ومعرفة النتيجة يأتى سريعا دون إشباع درامى كاف: (وبانت نتيجة الفرز ونجح جابر ، أخذ يرقص فرحاً مع زملائه)

ورغم ذلك فقد نجحت الكاتبة فى

خلق روايتها الأولى من خلال أسلوب ذكى لأسرة تقيم فى الاسكندرية بدون عائلها ثم ترحل إلى أسوان لضم عائلها وتعود به إلى القاهرة إن عزيزة فى هذه الرواية هى " إيزيس" عصرية تسعى لأن تلم شمل الكيان المصرى كله ، إنها رغبة الحياة العارمة ، المحبة المخلصة.

(٦)

إن زمالة إمرأة من الوجه البحرى مع إمرأة صعيدية فى رحلة قطار منطلق لهو معنى رمزى وجمالى له دلالته السياسية والفنية رفيعة المستوى . ولقد كان للكاتبة ألاعيب فنية ناضجة وشديدة التميز منها أغنية الربابة للمغنى الشعبى داخل القطار . لقد عبرت أغنيته عن جمال بلاد الصعيد فلا تعرف هل البلاد تحولت إلى أغنية أم أن الأغنية تحولت إلى بلاد إنه التداخل الرمزى الجميل للمعطيات الفنية . وكذلك المونتاج الذى تجريه الكاتبة فتمارس تقطيع الأحداث وإعادة توزيعها حتى لو كانت متناقضة مثل زيارة الرئيس جمال عبد الناصر والزعيم السوفيتى خروشوف لأسوان وتعرف جابر بالرجل الذى قضى بسجن الواحات خمس سنين .

وكذلك تمارس الكاتبة نوعاً من توفيق الصدف الروائية التى تساعد على المزيد من الحبكة الروائية.

وقد بذلت الكاتبة كل جهدها لتنويع المجالات التى تتقاطع معاً داخل نصها الروائى الجميل فجمعت شخصيات من كل أرض مصر وواجهت بين السلطة والمعارضة وتحدثت عن أحلام المصريين الفقراء وطموحاتهم وعلاقتهم بالشعوب الأجنبية وبخاصة الاتحاد السوفيتى وكذلك علاقتهم بتاريخهم الفرعونى التليد ، يتحدث إبراهيم المرشد السياحى : (أمامنا الآن تمثال مجنح للإلهة حتحور ، ويعرفها الشعب المصرى باسم " إيزيس" وتبدو تقسيمات جسدها النحيل خلف الملابس الشفافة رغم أن مادة التمثال من أحجار البازلت السوداء ..، وتبدو لنا قدرة النحات المصرى القديم وعظمته فى الشعر المضفور فى عشرات الجدائل الطويلة)

هذه الرواية جماع لعناصر عديدة ، لهجات عديدة ، أماكن جغرافية عديدة ، رواية تسعى لخلق زوح مصر ، مصر التى قال عنها جمال حمدان إنها تجسد الوحدة والتنوع فى الوقت نفسه.

. قصة

العملية السرية

هشام قاسم

وسط الظلمة وفى غفوة من الزمان.. العملية السرية تكون. أبطالها هو وهى. توقيتها ثابت ومحدد الساعة الواحدة بعد منتصف الليل من كل يوم خميس. شمس بيضاء داخل الظلام من عندها نحو عينيه المتأملتين. هو وهى يجريان العملية السرية من على بعد حتى لا يذهب بكم الخيال إلى مناطق بعيدة تحبون الغوص فيها.

هو إنسان مهذب وخجول. خجله تسبب فى فشل محاولة للتقرب من المرأة عند دخوله كلية الطب. كان زميلة جميلة ورشيقة القوام بالبنطال الجينز. شعرها يذهب هناك بعيدا ويجئ متمهلاً أثناء حديثها. تعرف عليها عندما جاورها فى إحدى المحاضرات. استفهمت منه عن بعض النقاط التى جاءت بالمحاضرة. ازدادت المعرفة عندما جاورته هى فى محاضرة اليوم التالى، وقويت فى الثالثة والرابعة. فجأة انهارت فى الخامسة. لم تعره فيها أى انتباه والتقتت إلى زميل آخر تحدثه. لماذا قويت حتى كاد يحدثها عن إعجابه بها بالمرة الخامسة؟ ثم لماذا انهارت فجأة فى الوقت الذى قرر فيه التعبير عن نفسه؟ لا يعرف هل لأنه ليس متمرسا أو لأنها أدركت هيامه بها ففرت منه. أم أرادت أن تعذّبه، أو لعلها أرادت أن تبحث عن ضحية أخرى تذيقها العذاب وترتشف منها الإعجاب. لا يعرف.. لعل طباعهن هى كذلك بدون تفسير.

ليس المهم أن يفهم، ولكن المهم أن ينتقم. كيف؟ أيوبخها؟ ماذا بينه وبينها حتى يوبخها.. كل ما بينهما إشارات وايحاءات غير ملموسة. أيوجه غضبه

لصاحبها الجديد.. ولكن ما الوسيلة؟. يضربه.. أمعقول طالب بكلية طب يعتدى على زميل من أجل فتاة. يبحث عن وسيلة يسخر بها منه.. ما هى؟ ثم ما ذنبه لعله يكون ضحية مثله.

لعل أفضل وسيلة ينتقم بها تكون بنفس طريقتها.. يوثق علاقته بزميلة أخرى. هل الفتيات تحت أمره حتى يؤشر لأى منهن فتأتى مطاوعة «شبيك.. لبيك أنا ملك يديك»؟ ما الأسلحة التى يملكها حتى يتمكن من الغزو؟ ينقصه سحر الجمال، مظهر أولاد الذوات، الكياسة.. ليس من الأوائل حتى يقبلن عليه ليسترشدن بفهمه وتفوقه، ولا هو فى النهاية ابن نكتة حتى يمتعهن فى جلسته. عندما يؤشرن. هن يلبى النداء العشرات، وعندما نؤشر نحن نجد أصابعنا فى الهواء معلقة.

· أزمة مستحكمة.. خاصة لطالب بكر يدخل الوسط الجامعى جعلته يقص عنها لصديقه بالكلية.

لماذا تعجز عن فهم تغير سلوكها. إنها فاسقة.

لا تتعجب انظر الى ثيابها، وألمح زينتها تعرف أن ما أقوله لك هو الحق

انت يجب أن لا تحزن عليها بل تحمد الله أن أبعد أمثالها عن طريقك. أنهن

صويحبات يوسف أعرف أنه يصعب عليك أن لا تحزن عليها لكن حول طاقة غضبك منها نحوهن كلهن المتبرجات السافرات لماذا لا تأتى إلى المسجد وتجلس بيننا وتستمع إلى دروسنا؟

نعم ستستريح وتشعر إنك أعلى منها بكثير. وهل هناك كفة ترجح عن كفة الإيمان؟

وانضم إليهم. صارت التطورات فى طريقها المرسوم. الاكتفاء بالصلاة وسماع كلمتين فأجزاء من خطبهم.. إلى الانتباه إلى كل كلمة من أميرهم حتى صارت الكلمات دستور حياته.

أطلق اللحية وارتدى الجلباب. سار فى الطرقات هائما. اطلع على كتب السلف الصالح، وازدادت نقمته على الخلف الطالح، وبالذات المجموعات التى يختلط فيها الفتية والفتيات بكليته.

كلما انجذب إلى رفقائه كلما بعد عنهن. كل الأحاديث والنظرات والضحك معهن، بل لكلمات العابرة حتى مجرد سماع صوت المرأة متاع قليل مأواه جهنم وبئس المصير. انه الآن فرعه فى السماء بعيد عن مباذلهن.. حتى كاد ينسى ما هى المرأة.

وهى فيما قبل لحظات الانكشاف - وقت العملية السرية - مجهولة تماما. أهى خفيفة أم ثقيلة الظل لا نعرف. طيبة أم خبيثة لا ندرى. أتجيد الحديث؟ ألدغاء؟. رفيعة أم سمينة، لها ثدى، لها أرداف، بخصر أم بغيره؟ لا نعرف. بيضاء سمراء صهباء.. شهباء. شمطاء لا نعرف. لمياء... سبلاء.. شيماء. لا نعرف.

كل ما نعرفه أنها امرأة، والدليل ثيابها التى احتجبت من خلفها، وأنها زوجة

لتاجر احتجب وجهه هو الآخر من فرط كثافة شعر الذقن. كان قد تقدم إلى خطوبتها وهى فى الصف الأول الثانوى. عندما جاءها ملحق لم ينتظر أهلها لتدخل الدور الثانى فالمستقبل أضمن مع الزواج عن طريق تعليمى عشر. كان لطيفا معها فى البداية ثم أخذت معاملته تشتد. امتلك عصفورا جميلا كان فرحا لاقتناصه. لكنها فى مقتبل العمر تزداد فتنة مع الأيام فصار جمالها نقمة تؤرقه.

استقبلت الأعضاء المتفتحة للحياة شدة وصلف زوج غليظ الطبع، وارتطمت بعنف جثته الضخمة. لم تتحمل وطارت بعيدا عنه مرات عديدة. أدرك أن العنف لن يمنع تفجر الحياة عندها، واهتدى إلى الرباط الذى يربطها به دون الحاجة إلى القوة. حدثها: لا يليق بزوجة السنى أن تظهر كل تلك المناطق من وجهها وساعديها وساقيها. حاصرها بالكتب العديدة عن سلوك المرأة المسلمة. لباس المرأة المسلمة.. فضيلة المرأة المسلمة. وبشرائط خطب تهز البدن من الخشية والخوف إذا أسرف الانسان فى الحياة الدنيا وابتعد عن ربه. دعم الحصار بزيارات من قريباته المنقبات. حدثنها، ورأت هى كيف تكونُ الانسانة مصونة لا يلمحها أحد. بدأ بركان الحياة بداخلها يتحول إلى بركان رعب. أصبحت مرعوبة لا من مظهرها فقط بل من كونها امرأة لها جسد وصوت أنثويان. امتنعت عن أشياء كثيرة واتجهت بقوة نحو التعبد. دخلت الخيمة واطمأن قلبه وأحسن معاملتها.

هو فى دنياه المعزولة عن الدنيا وهى فى دنياها المحاصرة بعيدا عن الدنيا. فكيف اجتمعا إذن فى العملية السرية؟

الصدفة وحدها هى التى أتتها لتطلق سراحهما.هو لو حدثوه قبلها – ومازال – عن رؤية مجلة بها فتيات يرتدين حسب الموضة لهاج ولعن ضلالتهن.

هى لو حدثوها أن تفك عن نفسها قليلا وتتوقف عن لبسَ القفازات السوداء لجعلت ليلة محدثيها سوداء. لكن عندما يكون الوقت ليلا تتراخى القيود، فإذا كانت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل يزداد انحلالها، فإذا كان الفرد بمفرده، رفرفت النفوس بعيدا بعض الوقت. هذا ما حدث بالضبط فى أول عملية سرية قاما بها بعد منتصف ليل يوم خميس.

هو كان يجلس بمفرده بحجرته يستذكر دروسه. ينكب على كتابه مع الضوء القادم منَ الأبجورة. بقايا ضوء فى فراغ الحجرة. ينقطع عن كتابه من حين إلى آخر وتنتقل عيناه من الضوء المنتناثر بالحجرة إلى الظلام الممتد خارج النافذة. تقفز إليه صور عابثة ما يلبث أن يطردها ويعود إلى كتابه.

هى كالعادة بمفردها ليلة الخميس. يتركها زوجها لزيارة أهله بالريف ليعود بنهار الجمعة. تكتنفها روح غريبة تسرى فى كيانها تقربها من طبيعتها الأولى. الفتاة المنطلقة فيما قبل عهد الزواج. يزداد توهج تلك الروح حتى تصل قمة الفوران عند منتصف الليل. تفتح النافذة مواربة وترتدى «روباً» منقوشاً

بالعصافير والورود.. فضفاضا وشفافا. تختار أخف الضوء لتضيئه فتنطلق حركتها بفضله بحرية هنا وهناك تعيد تنظيم الشقة وتنظيفها.

فرصة تتمخطر لم يلتفت إليها أحد.. فالكل فى سبات النوم. إلا هو عندما أطل برأسه صدفة من شباك الحجرة فوجدها. تكر وتفر.. تنحنى وتنتصب.. تجول وتهدأ، تصهل دون صوت. فجأة شق ثديها الروب قافزا نحو العالم. ثدى بأكمله.. كامل الاستدارة مخروطى ينتهى بقمة فوارة. أمعقول ما يراه، أما يراه معقولا؟. لم ير فى حياته ربع ثدى فيشاهده بأكمله؟. نعم رآه كاملا بالمشرحة.. لكن شتان ما بين الاثنين. فى المشرحة كقطعة الورق المطبقة. صحيح أطال النظر إليه، لكن ذلك للتعرف على المجهول فقط. أما هذا محقون بالحياة يرقص مع جسدها كرأس حصان يفك لجامه.

قفز وصعد فوق كرسيه ليتحقق من المشهد. صعد فوق المكتب. نزل من عليه وصعد فوق الكرسى يتشعلق بضلفة الشباك. أى حركة فى أى اتجاه لأنه أصبح منطلقا هو الآخر لا يستقر على غصن واحد.

عندما يقترب من الضوء يبرق بياضه كشمس الظهيرة، واذا ابتعد تحول إلى قمر فضى هادئ الظلال يخفيه فتتحول الدنيا الى ظلماء. ظلام يعقبه نهار إذا برق من جديد... وفجأة اختفت، وفجأة انطفأت النزوة وظهرت النغزة.. نغزة ضمير متألم. آه ما أصعبه. أتأخذنى النزوة هكذا بلا أدنى مقاومة أو تردد.. بماذا نفعت صلاتك، وما فائدة إطالة الجلوس بالمسجد، ما أثر ترهيب خطب الأمراء فى الامتناع عن ارتكاب الفحشاء. ماذا يقول عنك رفاقك اذا وصلهم نبأ فعلتك. ما قيمة اللحية.. أنت مرغت وقارها فى التراب. بماذا تختلف عن كل الفاسقين الذين يملأون طرقات الكلية ولا ينتهون من الضحك والهزر مع الفتيات. بل أشد فسوقا تتلصص على النساء، وعلى من؟ امرأة بلغت الغاية فى التحشم. استغفر الله.. استغفر الله. قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس.. قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق من شر غاسق إذا وقب.. صدق الله العظيم. استغفر الله.

لكن كيف ارتضت تلك الملعونة أن تظهر هكذا. لعلها أمنت أن الوقت متأخر تنام فيه العيون المبحلقة الشرهة. لا تعرف أن هناك عينا ساهرة أشد شراهة. لكن مهما كان كيف تأمن؟. الاحتشام واجب فى جميع الأوقات لا يختص بوقت بعينه. لعل ثديها انطلق دون أن تدرى، لابد أن أتأكد من جديد.

ظهرت وعادت العملية السرية من جديد. هو يتابع بعين شغفة قلقة متلهفة.. خائفة.. متلصصة من حين إلى آخر. وهى تنحنى هنا وهناك. تظهر وتختفى الجوهرة المستديرة. أثمن شئ رآه.. حتى رفعت رأسها ولحته.. اضطربت... جرت حبات العرق فوق الجبين. اضطرب تاهت عيناه فى أى اتجاه. أسرعت نحو النافذة. اختفى بالداخل. أغلقت النافذة. انحنى على مكتبه. شعَر بالضآلة.

مر يوم واثنان والخوف يستبد بهما. هى كلما دق الجرس وطُرِقَ الباب

تصورت أنه أتى ليخبر زوجها.. لا يخامرها الشك فى أنه يعرف زوجها من خلال ترددهما على المسجد لأداء الصلاة. لو عرف زوجها ما حدث سيقضى على حياتها فهو فى غضبه وحش لا يعرف الرحمة، وكثيرا ما أصيب جسدها بلكماته وركلاته لأسباب أهون بكثير من تلك. أما إذا كان أقل تهورا فسيطلقها بالتأكيد ويشهر بسمعتها، ولن تنقع ساعتها كل تلك الأغطية أن تقنع أحدا بعفتها واستقامتها.

هو مرعوب من شئ آخر. من نفسه. قد تنزلق النفس مرة نحو المعصية، لكن أن يعود إليها فى نفس الليلة بعد أن استعاد آيات ربه.. أكيد نفس منحطة. كل هذا الزهد والنسك والتعبد لم يؤثر فيها. هى كما هى قبل أن يدخل عالم الإيمان ويلتحم بإخوانه فى الإسلام. أيصلح هو بعد ذلك أن يكون عضوا فى جماعة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر.

كموج البحر صارت حياته. آنا تسير هادئة فى خطها المعتاد. الاستيقاظ مع صلاة الفجر.ثم أدائها بالمسجد.. تلاوة القرآن، استذكار بعض الدروس. الذهاب إلى الكلية.. الالتقاء بالإخوان ومزاملتهم بالسكاشن والمحاضرات. أداء صلاة الظهر بالمسجد مع الإخوان، والحديث بعدها معهم فى أمور الدنيا والدين، وسماع نصائح الأمير.. ثم عودة الى منزله.. يتناول غذاءه فأداء صلاة العصر فنوم. صلاة المغرب بالمسجد، فقراءة لبعض الكتب الدينية مع رفاق المسجد والتوحد معهم أثناء صلاة العشاء. إخلاص فى أداء واجب ربه يعقبه إخلاص نحو واجب العلم، فأميرهم حضهم على الجمع بين الاثنتين متانة الدين ومتانة العلم. فالمؤمن القوى بالعلم خير من المؤمن الجاهل الضعيف. بالعلم ينهضون بحال المسلمين وتقوى شوكتهم، علاوة على ذلك.. الطلبة المتفوقون منهم عندما يحتلون مراكز علمية بالكلية سيكونون دعاة لمبادئهم ومنفذين لها على المستوى الجامعى. لتسهيل طريق العلم أمامهم طبعت لهم الجماعة مذكرات فى شتى المواد بمساعدة الأساتذة.. يضعها أمامه دائما قبل أن يبدأ جهاده العلمى.

فإذا ما اقتربت الساعة من الواحدة بعد منتصف الليل يضطرم كيانه وينتفض القلب نابضا أيعيد النظر أم ينكب على كتابه؟ استطاع أن يجمع عزمه وينجو بنفسه فى أول ليلة.. فصارت حياته هادئة فى اليوم التالى كما اعتاد فى طريقها المأمون بقلب عارم بفرحة الانتصار.

فى الليلة الثانية اختلف الحال. نعم لم تظهر لكن تأكد ضعفه أمام عينيه.. ظل يراقب نافذتها من آن إلى آخر. أدى صلاة الفجر ببيته وأطال من سجوده. أغرورقت عيناه وابتلت السجادة الطاهرة بدموع المذنب. أخذ يرتل القرآن بصوت يملؤه النحيب. توجست أمه فدخلت مقره – وتلك من المرات القليلة – لتطمئن عليه.

عند الظهر لم يذهب إلى مسجد الكلية – لأول مرة منذ انضمامه إلى الجماعة – كيف يقابلهم وهو غارق لأذنيه فى المعصية. بل أهمل فرض الظهر والعصر

لأول مرة منذ زمن بعيد. لم يطاوعه قلبه فأدى صلاتى المغرب والعشاء. بلغ الاضطراب قمته ليلاً. هل يعيد النظر أم يبتعد وكفى ما أصاب نفسه من زلزلة لم يعد قادراً على احتمالها.

حرك المكتب بعيدا عن الشباك وأحدث ضجيجا بالمنزل.

- لماذا يا بنى

- بعيدا عن الضوضاء

فلما انتصف الليل لم يستطع. أعاد المكتب إلى موضعه.

- لماذا يا بنى

- بحثاً عن الهواء.

ولما قربت الساعة من الواحدة كان قراره «انظر وخلاص.. بالتأكيد لن يعود هذا العرض من جديد. فتلك السقطة. لن تتكرر منها. تضايق ثم ارتاح لعدم ظهورها. فهو لا يستطيع ان يحمل ذنباً جديداً. هى أرهقها القلق، أصبحت أذناها على الجرس تتوقع أن يدق ويأتى إلى زوجها يخبره. فقدت احترامها أمام نفسها وشعرت بأنها مكشوفة. ما هى الوسيلة التى تزداد بها وقارا وقد أخفت كل سنتى؟ أقدمت على خطوة كان زوجها يلح عليها فيها.. الامتناع عن مشاهدة التليفزيون. لم تتحمل الحياة بالمنزل بكل هذا القلق فذهبت إلى والدتها وقضت يومين.

هو بعد كل منتصف ليل يطل برأسه فى ظلام الشارع، يلحفه الهواء البارد وتعود ذكرى الرؤية الحارة. أصبح مستمتعا بالنظر دون الرؤية.. يهيم بالذكرى دون أن يحمل ذنوب الرؤية.. قل الاضطراب وعادت سيرته الأولى الهادئة.

عادت إلى المنزل. لم يحدثها زوجها عما يريبها.. هدأت هواجسها وأطمأنت إليه. انه لا يضمر شراً. لما انتصف الليل نظرت من خلف خصاص النافذة. وجدته واقفاً يطل برأسه يدور بعينيه ثم يستقر على نافذتها. يدخل، ويعود بعد زمن قصير يدور بعينيه فتقع على نافذتها. انه هائم بها إذن.

مر يوم واثنان تراقبه دون أن يدرى. أشفقت عليه، وأنس هو إلى طول التطلع فى الجو المظلم دون أن تقتنص عيناه شيئا.

وجاء يوم الخميس ومضى زوجها إلى زيارته الاسبوعية. لمحته واضطربت. عقارب الساعة عبرت منتصف الليل، دقاتها توحدت مع ضربات قلبها. ماذا سيكون قرارها؟ ترتدى الروب الذى تلهف عليه فى تلك الساعة. تفتح نافذتها وتنطلق بين أحراش البيت هناوهناك. أمعقول أن تعيد الجرة وتكشف نفسها هكذا بكل وقاحة. أمعقول أن تكرر كل مرارة الاسبوع الماضى من خوف وقلق. انتصرى على الشيطان ولا تدعيه ينفذ بوساوسه.

إقرأى قل أعوذ برب الفلق..

اقرأى كل أعوذ برب الناس..

هدأت مضت تعيد ترتيب منزلها. عادت ونظرت من خلف خصاص النافذة.

مازال واقفا يهيم. اشتد الاضطراب. الأفكار تدق بالرأس. تستجيب لوساوس الشيطان.. لا بالطبع. تتركه فى صبوته دون أن تشاركه صعب.. يسار.. يمين.. حلال.. حرام.

وعندما توقف التفكير للحظة اتجهت نحو النافذة وفتحتها نصف فتحة، وعاد زمن الوصل.. العين والفرسة وشمس مذهبة تخترق الظلام من حين إلى آخر.

اتجهت نحو النافذة.. رفعت رأسها ولحته، وأغلقتها. انقطع التيار.

مفاجأة خروجها أسعدته وغطت على كل شئ . نعم عاد إلى حالة عدم التوازن بعدها إلا أنها لم تستغرق سوى يوم واحد أطال فيه صلاة الفجر، وتناسى صلاة الظهر والعصر. عادت سيرته الأولى مرة أخرى.. انتظام فى النهار وأول الليل ما بين الدراسة والتعبد، وتطلع الى آخر الليل نحوها. لكن لمَ ظهرت ثم اختفت ثم عادت للظهور ثم اختفت؟. لغز يشابه اختفاء الأنبياء وإنبعاثهم إختفاء الهلال وعودته.هل تدرك أننى أراها؟. لا يمكن أن تظل كل تلك المدة فى استعراضها ولا تدرك. ألم تر ضوء النافذة وشبحى؟ أتظهر لى أعز ما تملك طواعية؟ أتعشقنى كما أعشقها؟. إذن نظرت لى والغضب فى عينيها وأغلقت النافذة بقوة؟مر يوم واثنان. وما تخافه لم يحدث وما تحبه يحدث. إقدامه إليها تأكد عدمه، وتطلعه إليها بعد منتصف الليل ماض.

لكن لمَ لا يعترضنى فى يوم ما، ويحاول أن يحدثنى؟ لمَ بعد التأكد من إحجامه يجمح. ويطلب الوصال عن قرب؟. لكن كلما استعادت صورته اطمأنت أن صاحب اللحية المداوم على أداء الصلاة بالمسجد لن تمتد به المعصية والفجور إلى هذا الحد.

المخاوف كثيرة والأسئلة أكثر لكن تختفى كلها فى ساعة الخميس – الواحدة من بعد منتصف الليل – اطمأن كل منهما للآخر ومضت العملية السرية تعيد نفسها كما هى دون زيادة أو نقصان أقدامها المخاوف والأسئلة.

وفى نهاية المطاف انضافت قبلة جديدة إلى حياتهما.

فى العدد القادم

ماهر الشريف يرد على صادق جلال العظم – تحية إلى شكرى عياد، ومحمود أمين العالم – الرواية المصرية فى التسعينيات – ابراهيم أصلان يكتب عن جاك حسون.

كلب « سبنطا »

عبد الستار حتيته

قليلون ، فى قرية " سبنطا" ، يعرفون سبب جنون الكلب الأبيض " فهمان" ، وعدائه الشديد لصاحبه ، وزوجته ، وأطفاله ، و" جاموستهم" ، بعد عشرة طويلة.

كان هادئاً ، طيباً ، يدور فى حقل صاحبه نهاراً ، ويحرس باب بيته ليلاً ، فاذا تجاوزه الفجرُ ، نبح معلناً بدءِ حياةٍ جديدة ، ليصحب الأسرة الصغيرة ، و" الجاموسة" .. إلى العمل!

.. هكذا ظل " فهمان " وفياً ، حتى جاء يومٌ ارتفعت فيه الشمس ، وكسى ضوؤها طرقات القرية ، وصاحبه لايفتح الباب . وتساءل : « لماذا لم يستيقظوا حتى الآن ؟! » . واصل نباحه . خَمَشَ الباب بيديه ، وعوى ، فردَّت عليه " الجاموسة" من الداخل. وتصايحت الديكة ، بعد ذلك ، ثم عاد الصمت من جديد.

أخذ " فهمان" ينتظر صاحبه ، ليفتح الباب ،يخرج بجلبابه الباهت وقدميه الكبيرتين الملطختين بالطين الأسود أبدا .. وما يحدث دائماً هو أن تتبعه زوجته و" الجاموسة" والأولاد الصغار المشاكسون .. إلى الحقل.

ويقع الحقل عند آخر حدود القرية ، حيث " الساقية" . يعبرون الجسر ، ويسلكون الطريق المجاورة للمصرف الغربى .. وبعد مشوار طويل ، يتشمم الرائحة الخاصة لفدان الأرض ، فينبح مطمئنا صاحبه :« هاقد وصلنا » . هذا هو الحال خلال سنوات طويلة . منذ كان أقصر من عروق الفول حتى صار أطول من شجيرات القطن!

وهنا ، رفع رأسه وحدق طويلاً فى الباب الخشبى الموصد . نهض ودار حول نفسه حيران .. فربما يكون صاحبه قد عرف بعلاقته بكلبة

جارهم " فهمانة" ، والتى يتسلل إليها ظهر كل يوم عند " الساقية" البحرية ، موهما الأسرة و" الجاموسة" بأنه يستكشف حدود الفدان ، بينما الحقيقة هى أنه يخترق شجيرات القطن الخضراء ، ويبقى معها ، حتى يعود منتشيا قبل غروب الشمس ، ليصحبهم فى رحلة العودة!

كان" فهمان"، فى هذا اليوم ، راقداً هكذا يفكر . وفجأة اخترقت طريق القرية سيارة شرطة .

أبعده الخفراء بعصيهم ، بينما الضابط يدق باب صاحبه كأنه يريد تحطيمه ، حتى خرج أخيراً . دفعوه فى المؤخرة ، وهدر المحرك ، فأخذ ينبح ويجرى وراءهم ، وخلفه زوجة صاحبه وأطفاله ، يتصايحون ويبكون ، ثم سمع أنين " الجاموسة" قبلما ينعطف ، ليعبر الجسر فى أثر الغبار المتطاير للسيارة الغريبة !

.. فى الحقل وقف " بلدوزر" كبير جداً ، وعند " الساقية" البحرية كانت هناك سيارة سوداء تعكس بريق الشمس على رجل لامع متأهب بجوارها . يبدو أنه كان فى انتظار صاحبه ، لأنه تهلل وقدم له أوراقاً .لكن صاحبه دفعها جانباً ، وانخرط فى حديث طويل مع الضابط ، وبعدها أخذ يبكى ، ثم تهاوى على الأرض يائساً . عند هذا الحد بدأ " فهمان" ينبح ويقترب منهم متحفزاً أكثر فأكثر . وفى الوقت الذى ضربه خفير بعصا غليظة ، قام آخران بانتشال صاحبه من الأرض ، ودفعاه على مقدمة سيارة الشرطة عنوة بينما الأوراق انتقلت بسرعة إلى يد الضابط . ومن بعيد ، رأى " فهمان" صاحبه قد اختفى بينهم ، ومن هناك ، واصل نباحه المسعور ، حتى تطاير لعابه وبلل خيوط الشمس أمام عينيه !

رحل الخفراء والضابط مثيرين الغبار خلفهم . تقدمت السيارة السوداء البراقة إلى داخل حقل القطن ، وزعق الرجل من داخلها مشيراً بيده ، فبدأ " البلدوزر" يقلب وجه الأرض الأخضر إلى الأسود . فيما ظل صاحبه مكوماً عند طرف الحقل ، بجوار" الساقية" ، وبدا أنه غير راض عما يجرى .

هجم " فهمان" على " البلدوزر" ينبح ، فاذا تعب ، يعوى ويدور منتفضاً ، وظهرت رفيقته الكلبة " فهمانة" ، وأخذت ، بدورها ، تواصل النباح وراء النباح ، حتى دوت طلقة رصاص ، فانفجر رأسها ، وطار جسدها فى الهواء ، فى عواء أخير وسقطت بجواره جثة مشوهة!

ومنذ ذلك الوقت ، و" فهمان" لايهدأ . ينبح النهار بطوله ، ويئن طوال الليل . يهجم على كل من يلقاه من أهل قرية " سبنطا" بمن فيهم ، صاحبه وزوجته وأطفاله و" جاموستهم " المسكينة!

شعر

خطيئة تخطيط

محمود الأزهرى

إلى جورج البهجورى
دمنا: دمك
والمجد لله..!

الخارطةُ تضيق عليَّ
أنا مغترب فيَّ
من يعيدنى إليَّ؟
هل انتزعت عواصم البلاد الغريبة ذاكرتى منى؟
دماغى مندلقة على أمعائى
وأمعائى مندلقةٌ على النظام العالمى الجديد
انهيار عصبىٌّ يمزّق أوردتى
وصداعٌ يسدُّ شرايينى
كل شىء باطل
الوردة الحمراءُ
راية الحرية الشهباءُ
حبيبتى السمراءُ

الكل ساجدٌ
فى حضرة يضمها الفناءُ
من يعيدنى إلى بهجورة؟
من يزرعنى فى فوهة الرحم الأولى؟
هارباً من فوهات البنادق/ قضبان الزنازين/ أساور الطغاة
/وقاعات الملوثين
أضربُ خطوطاً فى خطوطٍ
علّ روحاً جديدة
يخلقها الربُّ على يدىَّ
أضربُ خطوطاً فى خطوطٍ
على دماءٍ تفور تزرع الحدائق، تملأ البساتين
أضربُ خطوطاً فى خطوط
لعلى أصنع حبلا يشنق الوحش الكامن فى أعماقى
أضربُ خطوطاً فى خطوطٍ
أنا أكرهُ الخطوط، أكره الحدود
دعونى أعيش فى صفحة بيضاء
لم تُلَّوث ببيان الحكومة/ أغنية المطرب الرسمى
موعظة الشيخ الحكومى/ نظرية الفن الجنونى
دعونى أعيش فى صفحة بيضاء
المسيح الحىّ فى سمائه - ربما يرانى
دعونى أعيش فى صفحة بيضاء
لعلى أراكم فى فؤادى
برؤية جديدة: فيها وردٌ.. وغناءٌ.. ورياحينْ
فيها قمرٌ.. يرقب ذاتا ضمتْ ذاتاً عَبَرَتْ طرقاً وميادينْ
من يقدرُ أن يقتل فينا الحلم العربى؟
نسجدُ فى مصر..
والقِبلة - يا ناس - فلسطين
لن نرقص إلا فى حطين
فلنرسم أغنية واحدةً
تخلُقُ فينا صلاحَ الدينْ!

شعر

خطوط فى عظام قلب

موناداً مراد

وضعت على الحائط
أحمر شفاه وشامبو
وألبست الطائرة بنطلونا
وتحممت بالبيبسي
(هلوسات / هلوسات)
هذا الحد الأدنى منى .. لما يحدث
حولى من جنون!!
★★★
أترهل كأغنية
نسى أن يرددها أحد
فقط.. لأنها لا تهز
★★★
رقم متسلسل يتبعني
جميع مخلوقات الأرض.. رقم
متسلسل
من مكاتب الدولة إلى الشارع
إلى القبر...
هل هناك من يَعِد دون سرقة؟؟

★★★
نهش عقلى صنوف الأفكار
فتفتحت عيناي
طالت رقبتي
لأجد نفسى عجوزا عذراء

★★★
كان مرضا يسكن فراشاً
وجلدا شكل تكوينات غريبة
فدخل فى عظامه مطرودا/
مقهورا

انحنيت عليه
لمسته رجفتى ودموعي
تذكرته .. تذكرتها
إنها العصا .. التى ضربتنى
طفلة.

★★★

لا مأخذعلي ذاتي/ نفسي
سوى أنى عربية..
غربها النخيل
وزادت وحشيتها الصحراء

★★★

عذبنى أبي
فحول وجهى ورقة ماء
تبيت على الأسمنت...
وتتخيل الرطوبة حنانا لأحشائها
عذبنى أبي
وعذبني
أنا ورقة ماء.. داستها العيون
لتبلل خطوات ذكورته

★★★

كبالوعة مجارى .. ترمى بى
الحكايات المستعملة
الأشياء المعذبة.. دون رحمة أدمية
ولا تكفى يدان .. معلقتان
بجسدي
أحتاج يدا ثالثة .. ك سيفون)

★★★

الليل
لا اعرف عنه شيئاً..
سوى أنه ظلال الأشجار عندما
تنحنى الشمس بشدة
إذا جاعت

أو هو اللون الموجود تحت جفني..
أو قهقهات اللصوص فى مكاتبهم
..صباحا
الليل فقط
.. كلما دخل أبى غرفتي

★★★

أقف على الرصيف
أعصر أجنتى فى قلبي..
بعد أن ملأوا رحمى تراباً
وتقاليد
بعد أن ودعت أوقات الآخرين
وغادرتهم
خيبة من ظنونهم
من ارتجاف وعودهم
أقف على الرصيف متأبطة
ضعفي
أمومتى يأسي
أنتظر حافلة من الهواء تبلعني
فامرأة مثلى تهالك الزمن على
خصرها قيئا
ليس لها إلا خلاص ذبابة

★★★

بين الحب ورأسي
وطني
محشورا/ مسنودا... بنهاية
الأرض

★★★

تــواصــل

موال فى العولمة

خُد لى بالك
إعرف أصول اللعب
دا الضرب فى المليان
واوعاك تقاوح
تقول.. دى عولمة
فى الهيمنة
والهيمنة..
فى السيطرة
يطلع نهارك ليل
يطلعولك مسخرة
وحزر ... فزر
...... زور
ياالله بسرعة
ارفع إيدك صَوّتْ
صوّر ...
شيل العمة
إلبس " كاجول"
واضحك .. كشر
يِحَضَرُوك .. يِقَشَرُوك
يِهنْدمُوك..
يِلَبِسُوك المريلة
يغرقوك ياما قروض ميسرة
يدَخَلُوك الجدولة
إبسط بقى ياعم
دا آنت بقيت
أخر تمام فى العولمة
ماتبصليش متقوليش
غلطان .. فى حسبتك للمسألة
دى معركة
دى أمركة

د. على عبد الكريم
(أديب وباحث يمنى)

اوعى البانجو

اوعى البانجو
ماتجيش جنبه
هاتعيش ضايع
وتموت صايع
....

اهرب منه
عيش أيامك
عيش لأولادك
متعة وفسحة
....
عيش واتفرج
اوعى تجرب
اوعى تقرب
لتموت مسخة
....
تخسر اسمك
تكره رسمك
هى شطارة
تشرب لى سيجارة
مليانة مرارة
....
الواد سفروت
شرب الكتكوت
الصبح مبلِّم
والظهر مبلم
وعاملى معلم
على إيه ياخسارة
....
تسمعلى نصيحة
من القلب صريحة
اوعى من البانجو
ماتقرب جنبه

رمزى حسن شحاته

صوت العروبة

مهما جرى أنا لن تموت عزيمتى
لن يأتى يوم واحنى هامتى
ان الشدائد لن تحطم كبريائى
وسيأتى يوم استرد كرامتى
أنا عروبة والعروبة لاتهان
ولتشهد الدنيا على مر الزمان
xxx
مهما جرى انى قوى كالجبال
لاأعرف القهر لاأعرف محال
فلتسألوا التاريخ عنى يجيبكم
ان العروبة شعبها يهوى النضال
لاتستهينوا بى فانى ثائر
سأكون صاعقة تبيد الغادر
كلى إيمان بالحياة وعدلها
والله للايمان خير ناصر
xxx
ياويلكم يوم ثأرى المنتظر
ياويلكم اذا بركانى انفجر
ياويحكم هل تستهينوا بالشعوب
هل تستطيع جيوشكم قهرَ القدر
أنا عروبة والعروبة لاتهان
ولتشهد الدنيا على مر الزمان

عبد الرازق محمود

«كفاية إحتجاج»

متولى عبد اللطيف

كــل شـــئ مباح
مجنون أنا وسفاح
والعالم كلم عــايز
يتــأدب بالســلاح
أساطيلى فى الخليج
بأوامرى تقوم تهيج
وتدمر فى العراق
ويكون منظر بهيج
شيوخ مقتولة ياما
وعيال جعانين يتاما
وبيوتهم كوم تراب
وأنا أهو فى غاية الوسامة
بهنى بشهر فضيل
يا جماعة أنا قصدى نبيل
تحتجوا ليه وتقولوا
إننى بلطجى وسئيل
بكفاية بقى احتجاج
عملتولى ارتجاج

والشجب بيحرق دمىّ
والأزمة فى إنفراج

«صف واحد»

قطيع بقر بيرعى
فى الغابة جنب ترعه
والخضرة متوفرة
ولبنهم أحلى سلعة
كل البلاد تعوزه
وتحلم لو تجوزه
جالهم أسد غضنفر
داخل ولاوى بوزه
جعان وبده يشرب
من دمهم ويهرب
وقفوا له صف واحد
وقرونهم عايزة تضرب
زعق الأسد ولفْ
ودول واقفين له صف
ماقدرش يخش بينهم
والديل فى الأرض حف

الأجـــندة / الأجـــندة / الأجـــندة

إعداد: مصطفى عبادة

المازنى: إبداع متجدد

فى الفترة من ٢٨ إلى ٣٠ يونيو ٩٩ عقد بقاعة الندوات بالمجلس الأعلى للثقافة فى مقره الجديد مؤتمر " إبراهيم المازنى.. إبداع متجدد" ، تناول فيه أكثر من ٥٢ مفكراً من شتى أقطار الوطن العربى كل الأوجه الفكرية والأدبية والابداعية لابراهيم المازنى فى عشر جلسات بحثية اختتمت بأمسية شعرية عبارة عن قراءات من شعر المازنى نفسه ألقتها الإذاعية حكمت الشربينى.

تناول " **يوسف حسن نوفل**"، المازنى روائياً عبر محورين نظرى وتطبيقى : الجانب النظرى، بحث اتجاه المازنى للرواية بعد هجره الشعر ، مع إجادته الاطلاع على الفن الروائى العالمى ، وعلى نقد هذا الفن وتذوقه . والجانب التطبيقى ، وقف أمام أعماله : إبراهيم الكاتب ١٩٣١، وميدو وشركاه ١٩٤٣ ، وعود على بدء ، وثلاثة رجال وامرأة ، وإبراهيم الثانى ١٩٤٣ . وحاول الباحث وضع المازنى فى منزلته الروائية بين أبناء جيله وذلك من خلال موقع أعماله فنياً ومنهجه اللغوى وبروز التراث فى أعماله القصصية ، وتأثره بما يقرأ من روايات ومسرحيات عالمية. أما الكاتب المغربى **محمد براده** فكان بحثه عن: "**المرأة أفقاً** " فى روايات المازنى ، وذلك من خلال تحليل روايتى إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى ليصل إلى سمتين أساسيتين تميزان الكتابة الروائية عند المازنى:

الأولى : هى انتحاؤه صوب التخييل الذاتى فى صوغ روايتيه أى أنه يجعل ذات الكاتب وحياته فضاء للتخييل ، مازجا الواقعى باللاواقعى ، ناسجاً من كل

ذلك نصاً يستقطب أسئلة تلاحق ذات المبدع وتريد أن تتجلى عبر مواقف ومشاهد يتخيل الكاتب نفسه فيها ، ويصف ردود فعله مستعملاً كلامه وفلسفته وتأملاته...

الثانية: هى أن هاتين الروايتين تتخذان من المرأة أفقا ، وكأنما الذات المتخيلة التى تحتل مركز الثقل فى البناء النصى لاتستطيع أن توجد وتتحقق إلا من خلال تخيل علائقها الممكنة مع الذات الأخرى : ذات المرأة التى أخذت تحتل ، منذ العشرينيات ، داخل المجتمع المصرى المدينى ، وضعا اعتباريا يتطلع إلى التحرر والندية...

ويتضح من هذه القراءة ، أن سمات مشتركة تجمع روايتى المازنى بروايات توفيق الحكيم على نحو ماأوضحنا فى بحث سابق : " التخييل الذاتى فى كتابات الحكيم ".

ولعل الفكرة الأساسية الكامنة وراء هذا التحليل ، هى أن التخييل الذاتى سمة فارقة بين السيرة الذاتية وبين الرواية المعتمدة على تذويت الكتابة وإسماع صوت الفرد المجابه لموروثات المجتمع ولتبدل القيم فى سياق التحولات الكبرى.

أما إدوارد الخراط فقد قصر بحثه على رواية واحدة من روايات المازنى وهى رواية : إبراهيم الكاتب التى يسميها رواية البحث عن الحب المطلق ، متوصلاً إلى أن المازنى : مع ذلك ، ليس رومانتكيا كما ذهب إليه بعض نقادنا، جرهم إلى هذا التصور عكوف المازنى على نفسه يتقصاها ، وينخلها - كما يقول - ولاينى يصور هواجسها وخوالجها . فخيل إليهم أنه الهوى النرجسى العقيم الناضب المحكوم عليه - طبعاً - بالجفاف المقيم . وليس أيضاً بالهارب من الحياة ، الناكص عنها ، المتنصل من تبعاتها ، هذا أيضاً تصور غير صحيح ، فى تصورى ، لتجربة المازنى الفنية ، فالمازنى لم يرخ عنانه قط لديونيزيوس ، لم يغلبه قط على أمره جماح الأهواء ، ولم تلحق به قط - ولم تهو به هوياً فاجعاً - أجنحة الصبوات الغامضة ، لم ينفلت قط من رقابة عين العقل وتقليب الفكر . ولم ينج قط من تمحيص العواطف والانفعالات بل تشريحها ، لم يدع نفسه قط تنطلق حتى مداها بل هو دائماً يردها الى مكروهها ، ويحملها على التوقف ، حتى فى قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعى ، وعلى التلفت إلى وراء و أمام معاً.

هناك ، أولا عند هذا الكاتب دأب عقلى على التحليل والتشريح لايفتر ،

يقترن دائماً بنشوة الحس فيحكمها ويعدلها بل يوقفها أحياناً إيقافاً ، فى مسارها ، فيعطلها ويبطلها ، ولكنه لايسود وجده ، فيجفف الحياة صيغة متعقلة جامدة غاضت منها الدماء.

هناك ، ثانياً، حسه القاطع - كالسكين المرهفة السن - بالكاريكاتير الاجتماعى .

هناك ، ثالثا ، سخريته بالنفس ، إلى جانب حملته عليها ، وتهكمه الوديع بالآخرين ، إلى جانب رحمته بهم ، ومراح طلق ، خفيف الدم، لايمكن أن يخطئه الذوق المنصف ، وهناك بعد ذلك عنصر خرافى " فنتازى" مستتر مكنون لكنه هناك ، فى روايته وكثير من قصصه ، لايحاول أن يجد له الكاتب تبريراً بل يضعه هناك ، عقدة لاحل لها غير مفسرة .

وهناك ، أخيراً ، صياغة أسلوبية لها وقعها الفنى ، لها سبحاتها الشاعرية ، نعم ، ولها أيضاً إيجازها المبتسر المشفى على الاستهتار فى مواقع كثيرة ، توحى بالاقتضاب المركز على غرار مافعله كتاب مثل همنجواى ، أو بيكيت ، بعد ذلك بكثير.

الأمر نفسه (أى التركيز على الجانب التطبيقى) فعله على عباس علوان ، حيث ركز - أيضاً - على روايتى ابراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى ، وذلك بقراءة فى التحول وتأويل الدلالة ، فهو يوضح أن الشخصية المركزية " إبراهيم" فى الروايتين (الكاتب) و(الثانى) هى شخصية واحدة تنبع من نفس الخلفية الاجتماعية والفكرية ومن شرعية اجتماعية واحدة ، إلا أن شخصية المثقف فيها قد اعتراها كثير من التحول والتغيير سواء على مستوى السلوك والمشاعر أو غير ذلك وكان لابد من ذلك بين شخصية إبراهيم وهو يعيش عام ١٩٣١ ورؤيته للعالم والوجود فى أواخر الحرب العالمية الثانية ١٩٤٣ وسواء أكانت هذه الرواية بجزئيها كما وصفها بعض النقاد أقرب إلى أن تكون سيرة شخصية أو ذاتية أو نوعاً من الجنس الروائى الذى يجمع بين النص الروائى واعترافات الذات ، فانها مثلت وبشكل لافت للنظر مرحلة من مراحل تكوين المازنى ، و- المازنى - قبل أكثر من سبعين عاماً ، يمثل نوعاً من الفرادة والتميز فى جيله وهو يأخذ متلقيه فى دروب شتى من عوالم الفن والمتعة والجمال والإثارة فى محاولة عجيبة للجمع بين عالم الرواية المتخيل وبين طرح إشكالات النفس الإنسانية ونوازعها وتشظيها وحيرتها وهى تقف أمام قضايا

كبرى ، لعل بعضها الآن صار هرماً قديماً كمناقشة أفكار (الروح والجسد) و(المتعة والألم) و(العقل والشهوة) و(المرأة والحب) وقضايا (الأحلام) وسبر أغوار النفس البشرية عن طريق تحليلها وفق مفاهيم المدرسة الفرويدية وعلم النفس.

وكان للمازنى مترجماً نصيب من البحث ، وذلك ماتناوله محمد عونى عبد الرؤوف ومحمد شاهين ، وكذلك الفلسفة الجمالية عند المازنى يوضحها د. رمضان بسطاويس، من خلال تحليل نصوص المازنى التى وجد أنها تنتمى إلى ثلاث دوائر:

دائرة فلسفة الجمال.

دائرة علم الجمال.

دائرة فلسفة النقد.

فالدائرة الأولى تنصب على اهتمامه بقضايا الجمال بشكل عام ، والثانية تركز على اهتمامه بالشعر ، والثالثة تظهر فى مدى وعيه بالمبادئ التى يقوم عليها نقد الشعر ، ويطرح هذا البحث عدة أسئلة حول اهتمام المازنى بالنقد ومستوياته ، ويختتم البحث بمحاولة فهم دور جماعة الديوان ثقافيا وإبراز إنجازها الجمالى.

تبقى بعد ذلك ملاحظة رئيسية تتعلق بالاحتفال بالراحلين وهى :

كان د. جابر عصفور قد قال فى مؤتمر " مستقبل الثقافة فى مصر" : إن الاحتفال بطه حسين ، ليس احتفالا بغيابه ، وإنما بحضوره الأدبى والفكرى الذى أثرى الحياة الثقافية والفكرية طوال السنوات الماضية " . وهو مايدفعنا إلى القول بأن استحضار مثقفى ومفكرى وأدباء بداية القرن بهذا التكثيف والحماس ينطوى على دلالات كثيرة أغلبها سلبى ، إذ لم يعد لنا من المجد سوى الاحتفال بالراحلين ومناخاتهم ، لأن مناخنا عاجز عن إفراز أمثال طه حسين مرة أخرى ، هذه ملاحظة – مثلاً – لم يتوقف أمامها أحد ، ونحن إن كنا لانحتفل بأحد الراحلين بشكل شخصى ، بل نحتفل بمناخه الفكرى وديناميه عصره ، فأين ماتبقى من هذه الدينامية فى أيامنا هذه.

لاتقاس الثقافة بعظمة راحليها فقط ، بل بالقيم التى خلفتها ورسختها . والاحتفال الذى لايقف أمام هذا الأمر ، يخلق ضجيجاً مضللاً عن أن الثقافة المصرية بخير ، نعم هى بخير ولكن بعيد عنها وعن حاضرها ، هل واقع الثقافة المصرية ينبئ بأى خير ، بل هى ربما فى أسوأ عصورها رغم المهرجانات و

الاحتفالات ، فجأة يظهر طه حسين ونحن نفتقد قيم ومناخ عصر طه حسين ، يخرج للوجود توفيق الحكيم وعلى أدهم ومحمد حسنين هيكل والمازنى وآخرون ، هم الذين بنوا لنا الصروح الثقافية التى تربى عليها كبراؤنا ، فعلى ماذا نتربى نحن من كبارنا؟

هل يصح أن نفكرّ مجرد التفكير - فى مقارنة واقعنا بواقعهم وحيويتنا بحيويتهم ، حتى لو فكرنا ، فالنتيجة فى غير صالحنا.

ابن الفارض .. فى جامعة القاهرة

نوقشت فى جامعة القاهرة - كلية الآداب يوم ١٠ يوليو ١٩٩٩ مساءً ، رسالة الماجستير المقدمة من الباحث عباس يوسف الحداد ، والتى حصل عنها على درجة الامتياز ، تكونت لجنة المناقشة من د. جابر عصفور - مشرفاً ود. عبد المنعم تليمة ود. عفت الشرقاوى مناقشين.

اتجهت الدراسة إلى البحث فى تجليات " الأنا" الشعرية عند ابن الفارض كواحدة من أهم الأداءات الشعرية الصوفية فى نصه والتى تسمح لرحابتها الدلالية أن تكون انفتاحاً على نصه الشعرى الصوفى ، فالأنا لديه بداية تفارق المفاهيم والأطر المعرفية والفلسفية السابقة التى تحصر الأنا فى حيز تعريفى جامع مانع وفق حقل علمي محدد . فالأنا الشعرية الصوفية هنا تأخذ سماتها الفارقة من خلال خصوصية التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض ، فهى منطلق الشعرية ، وحضورها الطاغى يمثل نواة النص الشعرى ، إنها مركز الدلالة المتغيرة المتعددة التى تشير إلى الفرد " أنا" كما تشير إلى المجموع " نحن".

ولاينفصل الحضور الثرى للأنا فى نص ابن الفارض عن سعيه الدائم ومجاهدة الصوفى لتبديل الصفات البشرية للأنا بالصفات الإلهية تحقيقاً لمبدأ الحب الإلهى القائم لديه على: " أنا وأنت فى الحب : أنا". وهو مايبتعد فنياً بالأنا عن أحادية الدلالة التى لازمتها فى نصوص شعرية صوفية سابقة ، حيث تتأكد هنا خصوصية الأنا من كونها المحتوى الفنى لرؤيته وتجربته الصوفية الخاصة فى الفناء والاتحاد ، مما يجعل تعدد الدلالة أمراً ملموساً وظاهراً فى سمات فنية عديدة ، منها عنصرا الانفصال والاتصال فى تجربة ابن الفارض الشعرية الصوفية ، فهو دائم النزوع نحو التخلص من كثائف الدنيا وعلائقها

راغباً فى الاتصال بعالم الأمر عالم الحقيقة العالم الأول . وتتشكل " الأنا" كرؤية محورية فى تجربة ابن الفارض الشعرية الصوفية من خلال محاولة الأنا فى التخلص من صفاتها البشرية ونفيها :(الانفصال) ، وسعيها نحو الترقى فى معراج تجربتها للقيام بالصفات الإلهية :(الاتصال) ، الأمر الذى يؤكد هنا تماثل الصفات وتطابقها مع افتراق فى الذوات.

وقد جاءت جدالية (الانفصال – الاتصال) ضمن حقائق وجودية ومعرفية باطنية لايتوقف النص الفارضى عن ترديدها ، واكبتها سمات فنية وجمالية عديدة ، منها كثرة استخدام ضمائر المتكلم المتصلة بصورة مكثفة فى النص . ومنها أيضاً استخدام تقنية الالتفات بصورها المختلفة : الالتفات من الغيبة إلى الحضور ومن الحضور إلى الغيبة ، وماتواءم مع ذلك بلاغياً وأسلوبياً من استخدام صيغة الزمن الماضى ، كوعاء جمالى يحيل إلى حنين " الأنا" للاتصال بالحقيقة ، والرغبة الدائمة فى " الانفصال" عن حيز واقعها المتعين الذى تشترك فيه معها ذوات بشرية أخرى ، إنه النزوع الدائم إلى الاكتمال بالحقيقة " المحبوبة" المضمرة فى الأنا.

وبعد دراسة " الأنا" وخصوصيتها باعتبارها مركز التجربة والنص الشعرى الصوفى عند ابن الفارض ، وماأضافه عنصرا الانفصال والاتصال من بعد معرفى ووجودى للأنا فى التجربة الشعرية الصوفية ، تذهب الدراسة إلى بحث سمات وتجليات الأنا عبر انعكاسها فى مرآتى : الذات والآخر.

وقد أخذت الدراسة مثالين لكل مرآة منهما:

أولا: فيمَا يخص تجلى الأنا فى مرآة الذات: انصبت الدراسة على السمات الفنية والأسلوبية لحضور الأنا فى مرآتى : المعاناة والإنسان الكامل ، بوصفهما مرآتين تكشفان لنا – من ناحية – عن محاولة اتحاد المتناقضات فى المعرفة الإنسانية والتجربة البشرية ، ليصبح كل موجود فى تنوعه وماينطوى عليه من تنافر هو الدلالة المثلى على المعاناة الساعية لتحقيق الوحدة بين عناصره ، أى بين عناصر الوجود : المتعدد الواحد .

ومن ناحية أخرى تتجلى الأنا فى مرآة الإنسان الكامل كصورة للأنا الصوفية لحظة تحققها واتحادها ، وصولاً إلى حقيقة تتسامى بها عن قيامها بحيوانيتها أو جسمانيتها إلى القيام بروحانيتها .

ثانيا: تتجلى الأنا فى مرآة الآخر عبر مرآتى : الحقيقة والمريد ، وماعلاقة "

الأنا" بـ " الآخر" فى التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض سوى علاقة الأصل بذاته فى إحدى صورها المتعددة ، الأمر الذى لايعنى وجوداً غيرياً للآخر منفصلاً عنها ، بقدر مايحيل إليها وينطلق منها.

وعن طريق الخطاب الشعرى الحوارى القائم بين الأنا وانعكاسيها فى مرآتى الحقيقة والمريد تتشكل السمة الكلية للأنا فى مرآة الآخر.

هذا ، وقد اعتمد الباحث على المنهج التطبيقى التحليلى للنصوص فى سعيه لتأكيد ماذهب إليه من رؤية خاصة ، حريصا كل الحرص على عدم لى عنق النص أو القفز عليه بتغليب الفكرى الذهنى على الفنى الجمالى ، خاصة أن التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض تجربة لها سماتها اللغوية والأسلوبية الخاصة التى لاتقبل الخضوع للتصورات القبلية وإنما تفرض تعاملاً مختلفاً ينبع أساساً من داخل النص الذى يرفد ثراؤه البحث والتحليل . وقد استخدم الباحث الرصد الإحصائى فى بعض الأحيان كاحدى أدوات البحث المعينة على استجلاء السمات البلاغية والأسلوبية لعدد من الظواهر الفنية والإبداعية الخاصة فى تجربة ابن الفارض الشعرية.

العولمة والعولمة المضادة

تواصل سلسلة كتاب " سطور" إصداراتها المتميزة ، فبعد كتبها :

محمد لكارين ارمسترونج . والقدس للمؤلفة نفسها ، وصدام الحضارات لهنتنجتون بترجمة طلعت الشايب ، ومن يخاف الاستنساخ للأستاذ الدكتور أحمد مستجير ، صدر أخيراً السفر المهم عن " العولمة .. والعولمة المضادة" للناقد والمفكر التونسى ، الدكتور عبد السلام المسدّى، يحتوى على خمسة أبواب كبيرة : مقدمات الخطاب – سيمياء التحليل – سيمياء التفسير – سيمياء التأويل – خواتم الاستشراف ، عبر خمسة وعشرين فصلاً فى ٥٠٠ صفحة من القطع الكبير.

السياسة فى الكتاب ليست مقصداً بحد ذاتها ، ولا الاقتصاد ، وإنما الغرض المنشود هو المسألة الثقافية بكل أعماقها وأبعادها وسطوتها الشاملة ، يستخدم المؤلف للوصول إلى هذا الغرض المنهج السيميائى التأويلى ، وهو منهج رسخه المؤلف فى أغلب كتبه السابقة مثل : مباحث تأسيسية فى اللسانيات ، وفى آليات النقد الأدبى وغيرها.

يعمد المؤلف إلى وضع مفهوم للرابطة الثقافية: " إذ هى بؤرة فى العلاقات الإنسانية لأنها تصدر عن مراجعة جذرية لفلسفتها وإعادة ترتيب لمدارج سلم القيم الذى تقوم عليه ويكفى أنها تلغى من الجذور صورة التفاضل الذى ساد التفكير البشرى ردحاً من الزمن".

ثم يخلص المؤلف من ذلك إلى ضرورة مراجعة ثنائية الشرق والغرب تلك التى تخللت أدبيات الخطاب العربى جغرافياً فسياسياً فثقافياً ثم يعمد إلى وضع ثقافتنا فى مواجهة المعادلة الحضارية مستمداً من الثقافية التى شدد على ضرورة مراجعتها منطلقاً إلى هذا الوضع المقابل الذى تفرضه المعادلة الحضارية أو الوضع الحضارى الراهن الذى تفتحت فيه آفاق الشخصية العربية التى تأكدت فيها فى السنوات الأخيرة رغبة القارئ العربى لاسيما فى المشرق فى متابعة مايكتب فى المغرب العربى فى مختلف مجالات المعرفة الإنسانية .

وفى فصل من أمتع فصول الكتاب حول" المشهد الثقافى الكونى" يحاول المؤلف استشراف وجهة الثقافة الإنسانية تحت سطوة النظام العالمى الجديد بكل أجنته ، ولاسيما جنين العولمة الاقتصادية محاولاً كشف بعض الأسرار التى تثوى وراء المشهد الخلفى الذى يشكل اللوحة العالمية فى واقعها المتحرك راهناً ، متسلحاً بتصور سيميائى لمفهوم البنية الثقافية فى المجتمع الانسانى المعاصر ، ويلتقط من خلال ذلك العنصرين المحركين : العنصر الثقافى الكونى ، والعنصر السياسى الدولى ، وهو ماسيفضى حتماً إلى رصد غلامات التأثير المباشر فى مصيرنا الثقافى العربى .

وبعد:

هذا كتاب لاينفع معه العرض إذ أنه يعتبر من وجهة نظرى حالة ثقافية كاملة حاول فيه د. المسدى بحث وإظهار الخلفيات الفكرية فى الحالة العربية والدولية الراهنة ، مستنفراً الأفكار والمؤسسات لتطرح رؤاها الثقافية والاقتصادية ، وأن لانكتفى بدور المتفرج أو فى أحسن الحالات نبحث عن سفينة النجاة من طوفان العولمة القادم.

شكسبير واليهود

د. رمسيس عوض من أبرز الكتاب المصريين فى السنوات الأخيرة وأكثرهم إصراراً ودأباً ومتابعة للجديد فى الفكر والفن ، فقد صدر له فى عام ١٩٩٨ ستة

كتب موزعة على مدار العام بواقع كتاب كل شهرين ، بالإضافة إلى عمله الفذ " موسوعة الرقابة والأعمال المصادرة فى العالم" التى صدرت عن مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان ولاقت استحساناً واهتماماً كبيرين يليقان بها من الأوساط الثقافية فى مصر والعالم العربى ، فضلاً عن ذلك فان للدكتور رمسيس عوض عشرات الكتب ، ومئات المقالات باللغتين العربية والانجليزية ، مما يضعه بحق وعن جدارة فى صفوف مفكرينا الكبار الذين تعتز بهم الحياة الثقافية.

أحدث ماصدر للدكتور رمسيس كتاب" شكسبير واليهود" عن دار سينا للنشر ومؤسسة الانتشار العربى ، فى ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

يحتوى الكتاب على ثلاثة فصول كبيرة تحتها ثمانية عشر مبحثاً فرعياً يحاول فيها المؤلف أن يستعرض الأوضاع الدينية والفكرية والأدبية التى كانت سائدة فى تلك المرحلة من تاريخ بريطانيا والتى مهدت لظهور شكسبير ، كما يستعرض قضية مسرحية " تاجر البندقية" والضجة الكبيرة التى أثيرت حولها ، وهل كان شكسبير يهودياً ، أو أنه تأثر بهم ، أو أنه كان عبقرياً مبدعاً وليد بيئته ؟

يقول الناقد الانجليزى اليهودى " باش" إن شكسبير ليس كاتباً يتأجج بالوطنية وحسب ، بل إنه يتسم بخصوصية اليهودى الملتزم ، بينما يقول المفكر " بيكر" إن شكسبير يحمل العداء للسامية إلى أبعد الحدود.

وعن مسرحية تاجر البندقية يقول النقاد الانجليز : إن شكسبير ألفها تحت تأثير مجموعة الأفكار التى كانت شائعة عن اليهود بين الانجليز فى القرن السادس عشر ، وهى أن اليهود أجانب وأغراب عن البلد ، وأنهم يشكلون أمة مستقلة ومختلفة وأنهم يشهرون سكاكينهم لإرغام المسيحيين على الختان ، وأنهم يمثلون أخطاراً اقتصادية وعرقية ودينية على حياة الانجليز . كل هذا وغيره يقف أمامه د. رمسيس عوض مفسراً وشارحاً ومتتبعاً.

ويبدو أن موضوع اليهود وعلاقتهم بالأدب ، شغل حيزاً كبيراً من اهتمام د. رمسيس ، فقد أصدر من قبل كتابين عن اليهود والأدب، الأول: اليهود والأدب الأمريكى المعاصر ، وصورة اليهود فى الأدب الانجليزى ، بالإضافة طبعاً إلى : شكسبير واليهود.



" العصور " .. مرة أخرى

كانت مجلة " العصور" سبتمبر ١٩٢٧ - ١٩٣٠ لمحررها إسماعيل مظهر ، من أولى المجلات الفكرية والأدبية التى اجترحت سكون الواقع الفكرى العربى وهزته هزاً عنيفاً ، فقد صدرها اسماعيل مظهر بكلمة كانت بمثابة شعار للمجلة يقول فيها :" حرر فكرك من كل التقاليد والأساطير الموروثة حتى لاتجد صعوبة ما فى رفض رأى من الآراء ، أو مذهب من المذاهب ، اطمأنت إليه نفسك ، وسكن إليه عقلك ، إذا انكشف لك من الحقائق مايناقضه ".

وبعد مرور حوالى سبعين عاماً على تعطيل مجلة العصور وتوقفها سنة ١٩٣٠ ، ستخرج المجلة للوجود مرة أخرى فى صيغة جديدة من دار " العصور الجديدة" التابعة لدار " سينا " للنشر . ومن المنتظر أن تكون المجلة بين يدى القراء فى ١ سبتمبر ١٩٩٩ وهو الشهر الذى صدرت فيه المجلة فى إصدارها الأول سبتمبر ١٩٢٧.

المجلة دخلت حيز التنفيذ الآن وستصدر فى ٢٤٠ صفحة ١٥ ملزمة مشتملة على عشرة أبواب هى : جامع الفراشات . عقائد قديمة جديدة . أشباح جديدة ، العصب العارى (كواليس الحياة الثقافية) الآخر وهو باب للترجمة ، بلد تحت الشمس وهو باب يركز على ثقافة بلد ما بمعناها الشامل ، المسافر خانة وهو باب للكتب والاصدارات العالمية والمحلية ، العلوم : للعلم الحديث والانترنت ، حياة البشر: اجتماع - اقتصاد - فكر سياسى . ثم كتاب المسكوت عنه : كتاب نشر وصودر أو لم ينشر أو صعب نشره.

وبعد هذا العرض لأبواب المجلة هناك سؤال لابد من طرحه :

لماذا إصدار مجلة الآن؟ ولماذا تحمل عنوان " العصور "؟! وهل نحن - فعلا - فى حاجة إلى مجلة جديدة ، رغم ماتكتظ به الحياة الثقافية من مطبوعات ؟! وهل القراء والمثقفون والكتاب يريدون - حقاً - مجلة جديدة؟! ومع من تتنافس أو مع من تتصارع ؟!

وهو السؤال الذى يجيب عنه المحرر العام الشاعر مهدى مصطفى بقوله:

الإجابة ، بالتأكيد ، نعم لأننا إذا مانظرنا إلى الواقع المصرى والعربى نجده يكاد يخلو من أية مجلة (حرة تماماً ، محررة من التقليد والعادة والضلوع فى ترسيخ الوعى الزائف ، أو قادرة على اجتراح العقل من أجل تثويره فعلا ، لا

كلاما) ، ومن ثم فقد افتقد المثقفون والقراء معاً منبراً يجدون فيه ذواتهم ، وهم يرون فى الأعوام الأخيرة انحسار دور المثقف وحشره داخل منظومات كوكبية (وكأن الكوكب اكتشف الآن فقط؟!) أى جعله مجرد (بوق) لأفكار أخرى لم يتأملها أو يفكر فيها ، وهذا ماينطبق على الليبرالى قبل الكهنوتى والمستبد قبل العادل ، وقد شاعت الخرافة وانتكست آراء عظيمة ابتدعها رواد فى بداية القرن ، وليس معنى ذلك أننا سنعيد نشر فكر هؤلاء لمجرد أننا نراه يناسبنا وكفى ، لكننا سنقف على آخر " مدماك" أو بالأحرى على رأس الحائط الذى شيدوه ، ولانراه فاعلا الآن فى الحياة المصرية والعربية ، وقد غيب بفعل فاعل ، لذا سنحاول أن نطرق عالم " المثقف" ليفتحه للهواء دون وجل أو خوف أو حسابات ، ونقول له : مارس حريتك ، ابتداعك قبل أن تتحول إلى مجرد فلكلور (كما يراد لنا) وهذا واضح فى بناء الثقافة المصرية الآن ، كما هو واضح فى الثقافة العربية أيضاً ، فقبل تجريفنا بالكامل ، يجب أن نتأمل ونتحسس مواضع أقدامنا على الأرض ، ورؤوسنا على الأكتاف ، ومن هنا نحن فى حاجة إلى مجلة لاسقف لها ، ويكون كتابها أحراراً فعلا!!

ولنا فى مثقفى أوائل القرن أسوة حسنة ، خاصة إسماعيل مظهر أحد بناة العقل العظام .

ففى بداية قرن جديد علينا أن نستعيد حرية الفكر بمعناها الشامل ، حتى لانتحول إلى مجرد فولكلور فى متحف التاريخ ، وهو مايتضح حاليا من غياب للمنابر الحرة ، وغياب الأقلام التى تفتح أفقاً أعمق ، و" العصور" فى توقيتها الجديد ستكون أفقاً واسعا مستندة إلى الآفاق الماضية الرحبة التى فتحها مثقفون أحرار ، أى أننا سنزيح الغبار عن جوهرهم ونضيف إليهم.

نوال السعداوى..والانترنت

أوضحت بيانات إحدى شبكات الانترنت أن الكاتبة المصرية" نوال السعداوى" هى الكاتبة الأكثر حضوراً من بين كتاب الأدب والفكر فى العالم العربى ، وأظهر موقع " أمازون" لبيع وعرض الكتب على شبكة الانترنت أنه يوجد للكاتبة فى الموقع خمسة عشر كتاباً هى: مذكرات من سجن النساء ، الإله يموت قرب النيل ، رجال ونساء وآلهه ، امرأتان فى واحدة ، الأغنية الدائرية ، موت وزير سابق ، مذكرات طبيبة ، بحث ، امرأة عند نقطة الصفر ، سقوط

الإمام ، نساء الوطن العربى ، التحدى القادم ، ابنة إيزيس ، مذكرات نوال السعداوى . وأخيرا امرأة ضد جنسها.

وبذلك تكون الكاتبة نوال السعداوى من أبرز كتاب الأدب والإبداع فى العالم من حيث الإقبال اللافت على ترجمة وعرض كتبها من قصص وروايات ومذكرات ودراسات . وتأتى كتب نجيب محفوظ فى المرتبة التالية ثم محمود درويش وأدونيس ، وحنا مينا وعبد الرحمن منيف وصنع الله إبراهيم .

ولايقتصر الإقبال على كتب السعداوى من قبل القراء فقط بل توليها الملاحق الثقافية عناية خاصة مثل " بوك نيوز" و" بوك ليست" وملحق" كيروس". من اللافت أيضاً أن الكتب العربية المعروضة والمترجمة هى الأقل حضوراً فى موقع " أمازون" كما أنه لم يخصص لها قسم خاص أسوة بكتب البلدان الأخرى ، وقد تم دمجها بقسم أفريقيا ، وذلك لأن مصر هى الدولة العربية الأكثر حضوراً من حيث عدد الكتب المترجمة والمعروضة على الموقع.

إضاءات فى فلسطين

صدر فى فلسطين المحتلة العدد السادس ، شتاء ١٩٩٩ ، من فصيلة " إضاءات" التى يرأس تحريرها الشاعر سميح القاسم . وقد احتوى العدد على ملف خاص عن الرواية الفلسطينية فى القرن العشرين ، حيث نشرت العديد من الدراسات التى ألقيت فى مهرجان النقد والرواية الفلسطينية ، الذى عقد فى جامعة القدس العربية فى أواخر عام ١٩٩٨ ، كما احتوى العدد على العديد من القصائد الجديدة والقصص.

ضمن محور الرواية الفلسطينية فى القرن العشرين دراسات لكل من:

نبيه القاسم الذى تناول " أدب المرأة الفلسطينية ، ووليد أبو بكر: تجربة الكاتبة الفلسطينية فى الفن الروائى . ورجب أبو سرية : الرواية الفلسطينية خارج الوطن . ود. ابراهيم الفيومى : الأرض والموت فى روايات غسان كنفانى .

أما محور الإبداع فقد ضم قصائد وقصصاً لكل من : سميح القاسم ، أحمد المصلح ، عارف الخاجة ، رسمى أبو على ، سهيل كيوان ، غسان مناصرة ، أحمد أبو مطر .

تتكون هيئة تحرير المجلة من : نبيه القاسم وهو المحرر المسئول وصاحب الامتياز . وانطوان شلحت وطارق رجب.

الجسرة ورسالة التنوير

صدر العدد الثانى من مجلة «الجسرة الثقافية» التى صدر العدد الأول منها بعنوان «التنوير الثقافى» وقد كان العدد الأول تجريبيا لاقى استحسان عدد كبير من النقاد والمثقفين العرب فى العديد من العواصم العربية والأوربية.

وقد جاء هذا العدد ليكمل رسالة التنوير الثقافى من خلال الدراسات والإبداعات والمتابعات الثقافية المنشورة لعدد من الدراسين والنقاد والمبدعين ومنهم البروفيسور سامى حنا والدكتور محمد عبد المطلب وسعيد يقطين والدكتورة ليلى علام والدكتور علوى الهاشمى وجمال الغيطانى وأحمد الشيخ، وحلمى سالم، وحسن طلب، وحمدى البطران ،وعصام ترشحانى والدكتور ، أحمد زكريا ، ومحمود حامد وفخرى قعوار، وعفاف عبد المعطى، وعلى بن حسين المفتاح.

تستمد المجلة ثقلها الثقافى من مشاركات عدد من الكتاب والمبدعين العرب ومن الهيئة الاستشارية أمثال الروائى العربى الطيب صالح والنقاد الكبار أمثال الدكتور جابر عصفور والدكتور صلاح فضل والدكتور حسن النعمة والدكتور سعيد حارب والدكتور عبد السلام المسدى وغيرهم فضلا عن هيئة التحرير المشكّلة من السيد يوسف درويش رئيس مجلس الإدارة والسيد إبراهيم الجيدة المشرف العام على المجلة والدكتور مراد عبد الرحمن مبروك مدير التحرير.

ناقش هذا العدد العديد من القضايا الإبداعية والفكرية ومنها صيغ المخاطبة فى الرواية العربية من خلال التطبيق على رواية عبد الحميد جودة السحار،

وكيفية انتقال الروائى من صيغة إلى أخرى وعلاقة هذه الصيغ بالمعانى الدلالية فى النص الروائى والقيمة الوظيفية .كما نوقشت قضية أخرى تحتل موقعاً كبيراً فى النقد الأدبى المعاصر وهى قضية النثر والمعارك التي تدور حولها. إلى جانب دراسة حول رحلة الفن التشكيلى فى قطر.

كما حفل هذا العدد أيضا ببعض القصائد الشعرية للشعراء العرب عصام ترشحانى وحسن طلب وحلمى سالم وعزت الطيرى وسعاد الكوارى وغازى الذيبة وهى قصائد تعكس مراحل التطور التى طرأت على القصيدة العربية المعاصرة خاصة فى الربع الأخير من هذا القرن.

أما الإبداع القصصى فقد حوى مجموعة من القصص القصيرة لبعض الكتاب من جيل الستينيات وحتى السبعينيات مثل جمال الغيطانى فى قصة(شفا) وأحمد الشيخ فى قصة (أيام الدكارنة) وحمدى البطران فى قصة (رحلة) وأمير تاج السر فى قصة(كلب البحر) ،وجمال فايز فى قصة(دويبات الباب الخشبى) ،و(ابنى المتعصب) التى ترجمها طلعت الشايب ،وهدى النعيمى فى قصتها (السيدة الجليلة) وهذه القصص تعكس التطور الذى لحق بالقصة القصيرة العربية المعاصرة خاصة فى الربع قرن الأخير.

وجاء محور المتابعات الثقافية ليعكس وجهة النظر تجاه بعض القضايا المعاصرة خاصة قضية نظرة الإسلام للغرب فى دراسة الإسلام والغرب هل المواجهة خرافة ،وعرض لهذه الدراسة الدكتور أحمد زكريا وكذلك قضية العالم الإبداعى عند الكاتب الروسى فالنتيه وعرض لها الدكتور أشرف الصباغ.

كما عنيت عفاف عبد المعطى بدراسة الإنسان فى عصر الجينات والالكترونيات وعنى محمود حامد بعرض دراسة حول صدام الحضارات وعنى الدكتور نبيل سليم بعرض لسيرة حياة الدكتور جمال حمدان خاصة أن هذا الشهر يواكب ذكرى وفاته .

وثيقة

انتكاسة جديدة لحرية الرأى

(تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٩)

تصدر المنظمة المصرية لحقوق الإنسان تقريرها الخامس من سلسلة التقارير النوعية التى تصدرها عن حريات الرأى والتعبير فى مصر ، وبمناسبة الاحتفال **باليوم العالمى لحرية الصحافة**، فى ٣ مايو . وقد اعتمدت منظمة اليونسكو ، منذ عام ١٩٩٧ ، تقديرا للنضال من أجل حرية الصحافة ، جائزة غير موناكو العالمية لحرية الصحافة تخليدا لاسم الصحفى والناشر الكولومبى ، غير موكانو الذى اغتيل على ايدى عصابات الجريمة المنظمة في بلاده ، بسبب محاولاته الصحفية لفضح كبار تجار المخدرات وكشف الفساد فى كولومبيا.

وفى سياق ما رصدته **المنظمة المصرية لحقوق الإنسان** عام ١٩٩٨ من تراجع ملحوظ للحق فى ممارسة حرية الرأى والتعبير ،وخاصة صدور أحكام نهائية ،لأول مرة ، بحبس ستة صحفيين ، هم مجدى حسين- رئيس تحرير جريدة الشعب المعارضة ، ومحمد هلال ، الكاتب والصحفى بذات الجريدة، وجمال فهمى بجريدة العربى المعارضة،وعمر ناصف- الكاتب بجريدة الدستور . فى حين أوقف النائب العام حكما بالحبس فى حق الأخوين محمود ومصطفى بكرى- جريدة الأسبوع المستقلة.

وكانت المنظمة قد رصدت حالة اتهام ٨٠ صحفيا فى ٣٥ قضية سب وقذف خلال عام ١٩٩٨ ، بزيادة قدرها ١٠٪ عن العامين السابقين ، ولاحظت أن أغلب هذه القضايا كان من نصيب الصحف المعارضة ،منها (١٨) قضية قام برفعها مسئولون وموظفون فى الحكومة المصرية، و(١٧) قضية رفعها مواطنون عاديون . وقد انتهت ٤ قضايا قضى فيها بالبراءة ، فيما لا يزال القضاء ينظر (٢٢) قضية أخرى . وفى العام نفسه ، رصدت المنظمة توسع الجهات الادارية في مصادرة الكتب لبعض المؤلفين ،فضلا عن التعطيل الادارى لبعض الصحف ، بل ومنع طبعها وتوزيعها فى مصر.

وبموجب الصلاحيات المخولة له بمقتضى قانون المطبوعات ، رقم ٢٠ لسنة ١٩٣٦ ، أصدر السيد/ صفوت الشريف وزير الاعلام قرارا إداريا ،بإنهاء تصريح طباعة جريدة الدستوز المستقلة ، وذلك اعتراضا على ما نشرته من بيان للجماعة الاسلامية .كما أصدر رئيس الهيئة العامة للاستثمار القرار الادارى

رقم ٧٥ أ ، فى أول أبريل من عام ١٩٩٨ ، بحظر طباعة الجرائد والمجلات ، من أى نوع ، وبأى لغة ، بالمناطق الحرة ، وهو ما ترتب عليه منع طباعة (٣٢) صحيفة ومجلة . وعلى الرغم من مبادرة رئيس مجلس الوزراء بإلغاء هذا القرار ،فى منتصف شهر مايو ١٩٩٨ ، إلا أن هذه المطبوعات لا تزال تعانى من بعض القيود والتعقيدات فى طبعها وتوزيعها ، ومنها مجلة «**كايرو تايمز**» وصحيفة ميدل إيست تايمز ،كذلك مجلات تعنى بفن الديكور والزراعة ورعاية الحوامل و البورصة .. الخ ومجلةEgypt to day والتى تصدر بانتظام منذ ٢٠ عاما وتعرضت صحيفة «الف ليلة وليلة» للمصادرة.

وفى الاتجاه المعاكس دوما لكافة التوقعات والأمنيات بمزيد من الإنفراجة الديمقراطية وتوسيع هامش الحرية المتاح للرأى والتعبير ، شهدت بدايات العام ١٩٩٩ ترديا ملحوظا وهجمة شرسة أستهدفت حرية الرأى والتعبير ،وفى القلب منها حرية الصحافة والصحفيين ، وحق المواطنين فى المعرفة وتداول المعلومات وتدفقها ، ومصادرة حرية الفكر والبحث العلمى والاجتهاد ، ومحاصرة نشاط مؤسسات المجتمع المدنى.

وترى المنظمة المصرية ان هذا التردى فى أوضاع حرية الرأى والتعبير آخذ فى التفاقم منذ ثلاث سنوات مضت ، بسبب الخلل الواضح فى الإطار التشريعى بشكل عام وبخاصة المنظم لحرية الصحافة والصحفيين ، إذ ما زالت العقوبات السالبة للحرية سيفا مسلطا على رقاب المشتغلين بالعمل الصحفى . وقد تزايد في الآونة الأخيرة وبخاصة فى تصريحات مصادر رفيعة المستوى ، ما يمكن تسميته «بنظرية المؤامرة» ، باتهام فئة من الشعب ، إذا ما قامت بدورها في تعميق الواقع التعددى للآراء داخل المجتمع ،حيال قضايا قومية مصيرية ، تحتمل بطبيعتها الاجتهاد وتعدد الرؤى والاتجاهات وتتصادم مع توجهات حكومة الحزب الحاكم ،بالتآمر والخيانة والخروج عن الإجماع الوطنى ،مثلما حدث فى موقف حزب الوفد وجريدته فى موضوع مشروع توشكى وأزمة سعر صرف الدولار مما يعنى موضوعيا تحول تجربة التعددية المقيدة إلى تعددية صورية خاوية من أى مضمون ،وفى تعارض صارخ مع أحكام الدستور، والاعلان العالمى لحقوق الإنسان ،والعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية الذى صادقت عليه الحكومة المصرية.

عقلية الرقيب في زمن العولمة:

ترصد المنظمة المصرية لحقوق الإنسان انه ونحن مقبلون على مشارف الالفية الثالثة بكل ما تحمله من تحديات جسام ، وفى ضوء الثورة الاعلامية والاتصالية الكبرى ،وحقيقة القرية الكونية الفضائية الواحدة ،وما يفرضه عصر العولمة من تزايد أهمية توفير الخدمة الاعلامية ، يتزايد بروز اتجاه عام داخل اجهزة الرقابة يستميت بإصرار للسير في الاتجاه المعاكس للمنطق ولحركة التاريخ ويجسد هذا الاتجاه عقلية الانغلاق الفكرى ومثالب الآداء البيروقراطى ، وفكر

مرحلة الستار الحديدى والحرب الباردة .كما يفتقد القدرة على التكيف والتطور مع التغيرات والمستجدات ، ومن ثم يمارس من السلوكيات الرقابية المتخلفة ، خاصة فى مجال المطبوعات الاجنبية والتى تطبع بالخارج، ذات الطبيعة النخبوية ، في زمن عصر التدفق الاعلامى ، بلا فواصل أو حدود ، وعبر شبكة الانترنت ،وفى تفاعلات الحرب الفضائية المحمومة ،ما يدعو للدهشة والاستغراب . ان استمرار مثل هذه العقلية لدى فئة تهيمن على الحد من تدفق المعلومات والانباء وتداولها وتقييد الحق فى المعرفة ، وتواصل الاحتكار الحكومى لادوات الاعلام ،بأجنحته الثلاثة (المرئى ، المسموع ، والمقروء) إنما ينطوى على خطر حقيقي يتهدد منظومة الاعلام المصرى ويدفع بها إلى نفق مظلم . إن غياب فهم حقيقة دور الاعلام فى التنوير وتعميق الحرية والممارسة الديمقراطية ، ووجود علاقة طردية بين مساحة الحرية والتعدد فى الآراء واطلاق حرية الأفراد فى امتلاك الوسائل الاعلامية المتعددة ، يدفع حتما إلي تهديد منظومة الاعلام المصرى التى باتت فعلا تواجه تحديات جمة من بعض الاجهزة والقنوات الفضائية فى استقطاب جمهور المشاهدين ، مستندة علي ما تتيحه من بث موضوعات أكثر سخونة ، وذات صلة مباشرة بالهموم الحياتية الخاصة والعامة، والاهم بمساحة كبيرة من الحرية وتعدد الاراء . وخطورة ما تقدم ، عزوف المواطن المصرى والعربى عن منظومة الاعلام المصرية ، بكل التداعيات الفادحة المترتبة علي ذلك.

القيود القانونية المعوقة لحرية الرأى والتعبير في مصر:

من الأهمية بيان أن المواثيق الدولية والاقليمية لحقوق الإنسان قد أولت أهمية خاصة للحق في حرية الرأى والتعبير .حيث نصت المادة (١٩) من الاعلان العالمى لحقوق الإنسان على أن لكل شخص حق التمتع بحرية الرأى والتعبير ،ويشمل هذا الحق حريته فى اعتناق الآراء دون مضايقة ،وفى التماس الأنباء والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين بأية وسيلة ودونما اعتبار للحدود . وهو ما أكدته أيضا المادة(١٩) من العهد الدولى الخاص بالحقوق المدنية والسياسية من أن لكل إنسان حقا فى حرية التعبير ،وهذا الحق يشمل حريته فى التماس مختلف ضروب المعلومات والأفكار وتلقيها ونقلها إلى الآخرين ، دونما اعتبار للحدود ، سواء علي شكل مكتوب أو مطبوع ، أو فى قالب فنى أو بأية وسيلة أخرى يختارها.

ووجدت حرية الرأى والتعبير ذات الاهتمام فى نصوص الاتفاقيات الاقليمية لحقوق الإنسان ،ومنها الاتفاقية الأوروبية لحقوق الإنسان (١٩٥٠) ، والاتفاقية الأمريكية لحقوق الإنسان (١٩٦٩) والميثاق الأفريقى لحقوق الإنسان (١٩٨١) والميثاق العربى لحقوق الإنسان (١٩٩٤).

وفى توصية للجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال ،والمعروفة باسم لجنة «ماكبرايد» والمنبثقة عن اليونسكو ، تبرز دلالة الفقرة التالية ، «كون

الممارسات المنافية لحرية الرأى والتعبير تقوم على أساس قوانين مدونة ، أمر لا ينفى إنها غير سليمة ، وذلك عندما تكون غير مطابقة للمواثيق الدولية ، وخاصة فى البلدان التي صادقت على تلك المواثيق .. إن حرية تكوين الجمعيات والنقابات والاحزاب ، وحرية الاجتماع والتظاهر ، وحرية الرأى والتعبير والنشر ،هى كلها مكونات أساسية لحق الإنسان فى الاعلام والاتصال .. وتؤدى أى عقبة تقام فى وجه هذه الحريات إلى القضاء على حرية التعبير ».

وعلى الصعيد الوطنى ،فقد شهدت الدساتير المصرية المتعاقبة ، منذ دستور ١٩٢٣ ، تضمين نصوصها الحق في حرية الرأى والتعبير ،وفى القلب منها حرية الصحافة ، إلا أن هذا الحق الدستورى كان دائما مكبلا بالقيود القانونية والاجرائية ، كقانون العقوبات وقانون المطبوعات.

وعبرت المحكمة الدستورية فى أحد أحكامها عن تلك الضمانات الدستورية لحرية الرأى والتعبير بقولها: «إن ضمان الدستور بنص المادة(٤٧) لحرية التعبير عن الآراء والتمكين من عرضها ونشرها ، سواء بالقول أو بالتصوير أو بطباعتها أو بتدوينها وغير ذلك من وسائل التعبير تقدر بوصفها الحرية الأصل التى لا يتم الحوار المفتوح إلا فى نطاقها . وحيث أن حرية الرأى والتعبير التى كفلها الدستور الصادر في عام ١٩٧١ ، هى القاعدة فى كل تنظيم ديمقراطى ، لا يقوم إلا بها ولا يعدو الإخلال بها أن يكون إنكارا لحقيقة أن حرية التعبير لا يجوز فصلها عن أدواتها ، وان وسائل مباشرتها يجب أن ترتبط بغاياتها ، فلا يعطل مضمونها أحد، ولا يناقض الأغراض المقصودة من إرسائها.

وعلى خلفية ذلك، نجد أن الدستور المصرى ينص صراحة علي كفالة حرية الرأى والتعبير والنشر والبحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى ، ويحظر الرقابة على الصحف . بيد أن الضمانات التى نصت عليها المواد ذات العلاقة المباشرة بهذه الحريات ، مثلها فى ذلك مثل عدد كبير من مواد هذا الدستور تحيل الأمر إلى القانون ، الذى بدوره يحول عددا من أهم نصوص الدستور إلى مواد بلا فاعلية ،حيث قام المشرع بتقنين تقييد حريات الرأى والتعبير ، مبتكرا بإبداع ملحوظ، من الوسائل والاجراءات التى تجعل من الرقابة على الصحف أمرا راسخا دونما حاجة إلى استمرار الاستعانة برقيب أو إلى قانون الطوارئ . ويفرد قانون العقوبات فى مصر بابا خاصا بجرائم النشر فى الصحف يتضمن عديدا من المواد التى تعتبر فى جوهرها إرهابا معنويا لكل من يتصدى للعمل بالصحافة والاشتغال بالرأى . ويتناول قانون العقوبات بالتجريم الاراء التى يمكن أن توصف بأنها تشكل تحريضا على« كراهية نظام الحكم ، أو إهانة السلطات أو الجيش أو البرلمان أو تشكل دعاية مثيرة للرأى العام ، وإيا كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك (الكتابة ، الصور ، الرسومات ، الغناء ، الصياح وحتى الإيماء).

واللافت للانتباه أن مواد القانون فى هذا المجال تترك الحرية للقاضى فى

الحكم بالغرامة أو السجن ، ولكن إذا كانت تلك الآراء تشكل «إهانة» لرئيس الدولة أو رئيس دولة أجنبية ، فإن القانون لا يترك للقاضى الخيار ، فهو ينص على السجن فقط . ويحرم قانون العقوبات نشر «الأخبار الكاذبة» ويعاقب بنفس العقوبة أيضا فى حالة نشر هذه الأخبار نقلا عن صحف أو وكالات أنباء أجنبية ، ويحرم كذلك نشر الصور التى يمكن اعتبارها تضر بسمعة البلاد ، أو تبرز مظاهر غير لائقة فيها.

وتشكل سلسلة القوانين الاستثنائية انتهاكا أكثر فظاظة لمبادئ حقوق الإنسان ، وخاصة حرية الرأى والتعبير، حيث أضافت أشكالا جديدة لمساءلة الصحفيين ورجال الفكر وكتاب الرأى إلى جانب المساءلة الجنائية التى قننها قانون العقوبات ، والمساءلة التأديبية التى قننها قانون نقابة الصحفيين ، فمنحت المجلس الأعلى للصحافة سلطة مساءلة أدبية موازية للنقابة ، أو بديلا عنها . ومكمن الخطر ان نصوص مواد هذا القوانين تتضمن الكثير من التعبيرات المطاطة وغير المحددة ، بما يمكن أن يساعد فى إدانة الآراء المخالفة وأصحابها ، مثل «مصالح الدولة» أو تهديد وتكدير الأمن العام ، أو التحريض ضد السلام الاجتماعى « أو كراهية نظام الحكم» ، وما شاكل ذلك . والحقيقة التى لا مراء فيها أن هذه القوانين تلعب دورا إرهابيا لمحاصرة الفكر النقدى فى حدود معينة أكثر منها أداة تسعى لاستخدام المؤسسة القضائية لعقاب رجال الفكر والرأى ، بالاستناد إلى قوانين تقليدية أو استثنائية.

الحبس الاحتياطى يهدد حرية وأمن الصحفيين:

ولسنا بحاجة إلى إعادة تكرار ما تتضمنه ترسانة القوانين الحالية من قيود على حرية الرأى والتعبير . بيد أن الظاهرة التى يعنى برصدها هذا التقرير ولفت الانتباه إليها ،هى مسألة الالتفاف بداية على نص المادة(٤١) من قانون الصحافة رقم ٩٦ لسنة ١٩٩٦ ، والتى تنص على عدم جواز حبس الصحفيين احتياطيا فى الجرائم المرتكبة بواسطة الصحف ، إلا فى الحالة المتعلقة بإهانة رئيس الجمهورية .على النقيض من ذلك ، ومن خلال ما رصدته المنظمة ،فإن اعمال نص المادة(١٠٢ مكرر) من قانون العقوبات ، بحق عدد من الصحفيين ينطوى على دلالة خطيرة ، بتوجيه تهم من قبيل الدعاية المثيرة التى تضر بالمصلحة العامة ، أو تشكل تهديدا وتكديرا لأمن البلاد وترويعا للمواطنين وهى تهمة قد تصل عقوبتها إلى الحبس لمدة عامين ، إضافة لما تضمنته احكام المادة(١٢٤ فقرة أ) من قانون العقوبات ، باعتبار ما ينشره الصحفى من تغطية صحفية لتظاهرات العمال يمثل تحريضا للمستخدمين العموميين على ترك العمل أو الامتناع عن ادائه ، وهى تهمة عقوبتها الحبس بين عامٍ وعامين . ويُعد إعمال هاتين المادتين بحق صحفيين هو مساواتهم بعامة الناس وهو ما يهدد الصحفيين بالحبس ودفع الكفالات المالية بالمخالفة لنص المادة ٤١ من قانون الصحافة التى تحظر حبس الصحفيين احتياطيا فى جرائم النشر؛ وهو ما تمثل

فى الافراج عن عباس الطرابيلى رئيس تحرير الوفد ومحمد عبد العليم المحرر العمالى بالجريدة بكفالة قدرها ٥٠٠ جنيه لكل منهما فى البلاغ المقدم من وزير الاقتصاد . وقد أكدت المنظمة فى ذلك الوقت أنها سابقة هى الأولى من نوعها التى يتم توجيه اتهامات للصحفيين بموجب نصوص قانونية خارج مواد الباب الرابع عشر الخاص بجرائم النشر.

القيود الواردة على إنشاء واصدار الصحف

يمثل الحق فى إصدار الصحف معياراً كاشفاً لمدى قناعة النخبة الحاكمة بالمفاهيم الديمقراطية بما تعنيه من احترام حقيقى للواقع التعددى للاراء فى المجتمع ولجوهر مبدأ التعددية ولمدى ايمان النظام الحاكم بحق المواطنين فى المشاركة فى ادارة شئون وطنهم على مختلف الاصعدة ، ويرتبط هذا الحق ارتباطا وثيقا بمدى تحقق حرية الرأى والتعبير داخل المجتمع ، وهو ما يرتبط بالضرورة بمدى تمتع الافراد داخل المجتمع بحقهم فى تبنى الاراء والأنباء والمعلومات.

وتنص المادة (٤٨) من الدستور المصرى ، على أن حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة وتحظر انذارها أو وقفها أو الغاؤها بالطريق الادارى .كما أن المادة (٥) من القانون رقم ٩٦ لسنة ١٩٩٦ لتنظيم الصحافة ، تنص على أنه يحظر مصادرة الصحف أو تعطيلها أو الغاء ترخيصها بالطريق الادارى . وتضمن هذا القانون القواعد الخاصة باصدار الصحف فى الباب الثانى منه فى المواد ٤٥ وحتى ٥٤ معتمدا ذات القيود التى كانت مقررة بالقانون ١٤٨ لسنة ١٩٨٠ . ففى حين نصت المادة(٤٥) على حرية اصدار الصحف فأنها.قصرت هذا الحق على الأحزاب والأشخاص الاعتبارية العامة والخاصة بشرط أن تتخذ هذه الأخيرة شكل التعاونيات أو الشركات المساهمة (مادة ٥٢) وهو ما يمثل قيدا واضحا علي حق الافراد فى اصدار الصحف ، كما شددت المادة فيما يخص رأس المال الواجب ايداعه ،حيث أوجبت ايداع كامل رأس المال . وسار القانون على النهج ذاته الذى سبق ان سار عليه القانون ١٤٨ لسنة ١٩٨٠ ، فى شأن الصحف التى ظلت باقية لاصحابها كأفراد، فنص القانون على أن تستمر فى مباشرة نشاطها حتى وفاة أصحابها ويجوز لها خلال ذلك توفيق أوضاعها وفقا لاحكام القانون ٩٦ لسنة، وقد نصت المادة ٤٦ من هذا القانون على أنه يجب على كل من يصدر صحيفة أن يقدم اخطارا كتابيا إلى المجلس الأعلى للصحافة ، فى حين أن المادة ٤٧ تتحدث عن الترخيص إذ تنص الفقرة الثانية منها على أنه يجب أن يصدر قرار المجلس برفض الترخيص باصدار الصحيفة مسببا ويعتبر انقضاء مدة الأربعين يوما المشار إليها دون اصدار قرار من المجلس بمثابة عدم اعتراض على الاصدار ، ويتضح أن المشرع اعتمد فكرة الترخيص دون الاخطار وهو ما يمثل قيدا على الحق فى اصدار الصحف وقد جاءت المادة ٥٣ لتنص على أن المجلس الأعلى للصحافة يعد النموذج الخاص بعقد تأسيس الصحيفة التى تتخذ

شكل شركة مساهمة أو تعاونية أو توصية بالاسهم ونظامها الاساسى ، وهذه المادة تبرز قيدا اضافيا من حيث ان استكمال اجراءات اصدار صحيفة يتطلب اللجوء إلي الجهة الادارية الخاصة بالشركات «مصلحة الشركات» وتخضع من ثم للقانون ١٥٩ لسنة ١٩٨١ بشأن الشركات المساهمة.

حظر تداول المطبوعات انتهاك للحق فى المعرفة

على خلفية قرار وزارة الاعلام بحجب العدد رقم (١٧) من صحيفة «كايرو تايمز» والتى تصدر باللغة الانجليزية وتطبع بالمنطقة الحرة وتحمل ترخيصا قبرصيا ، من التداول بالاسواق فى ١٥ أكتوبر الماضى ، تبرز حقيقة أن الحق فى المعرفة وحق التماس المعلومات وتلقيها وبخاصة ما يتعلق منها بأحكام المادة(١٩) سواء فى الاعلان العالمى بموجب نصوص المواد (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩)، من الدستور . فالمادة (٤٨) تنص على أن حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الاعلام مكفولة، والرقابة على الصحف محظورة ، وانذارها أو وقفها أو الغاؤها بالطريق الادارى محظور ، وذلك كله وفقا للقانون . وواضح أن نص هذه المادة يتجه إلى أن الاصل هو حظر كافة أشكال التدخلات الادارية ، والاستثناء هو إباحة صورة واحدة منها وهى الرقابة المقيدة سواء بقيد زمنى أو موضوعى . وبالتالى ، فإن قانون المطبوعات الصادر عام ١٩٣٦ ومادته التاسعة التى استندت إليها وزارة الإعلام فى هذا الشأن ، لم يسن أصلا ليسرى فى زمن الحرب أو الطوارئ فقط وانما شرع ليحكم الظروف العادية ومن ثم فأنه لا يجوز التذرع بحالة الطوارئ المزمنة لاصدار مثل هذه القرارات الادارية التى تقيد حرية تداول المطبوعات رغم حظر الدستور لها حظر مطلقا ، سواء فى الظروف العادية أو فى ظل الظروف الاستثنائية.

الأشغال الشاقة عقوبة لإفشاء البيانات الحكومية

تبدى المنظمة انزعاجاها الشديد لما يمكن أن يلحق حرية الصحافة والصحفيين من معوقات اضافية فى الحصول على المعلومات بعد موافقة مجلس الشعب(البرلمان) فى جلسته مساء ٧ / ٤/ ١٩٩٩ على تعديل بعض أحكام قانون التعبئة ، وتوسع التعديل فى فرض حالة التعبئة لتشمل حالات الكوارث والازمات كالزلازل والسيول بعد ما كانت تقتصر فى القانون الحالى على حالة الحرب أو توتر العلاقات الدولية . وطبقا لهذه التعديلات فقد تم تشديد عقوبة افشاء بيانات ومعلومات خاصة بالتعبئة.

**

وهنا أشار التقرير إلى «تفاعلات حرية الرأى والتعبير» وضرب له أمثلة من: اتساع حلقات تهديد حرية الصحافة والصحفيين ،واغتيال صحيفة «صوت الأمة» ، والامتناع السلبى عن إصدار صحيفة «الكرامة» ، ومصادرة وتعطيل صدور عدد من الصحف مثل« العائلة» و«الاسكندرية اليوم» و«الشرقاوية» ، واستدعاء عباس الطرابيلى ومحمد عبد العليم وجمال شوقى (الوفد) وجلال

عارف (العربى) وليلى عبد الحميد (الشعب) ، وياسر أيوب (الجيل).
كما أشار التقرير إلى «منع عقد ندوات ولقاءات فكرية «مثل» المؤتمر الدولى الأول للحركة العربية لحقوق الإنسان: آفاق المستقبل» و«ندوة » تحديات المشروع الصهيونى والمواجهة العربية » بمركز البحوث العربية بالقاهرة.

**

مصادرة حق التعبير للمواطنين

فى مأساة صارخة للديمقراطية وحرية الرأى والتعبير ،وانتهاك أكثر فظاظة لسيادة القانون وتدنى العقلية البيروقراطية ، والقصور فى تطبيق صحيح نص وروح القانون ومخالفة الدستور ، قررت نيابة بندر دمنهور فى ٢٣ يناير ١٩٩٩ حبس المواطن محمود طيفور ، الطالب بالفرقة الثالثة بكلية التربية الرياضية بالهرم ٣٠ يوما على ذمة التحقيقات ، بتهمة غريبة وشاذة ، تعد سابقة أولى وهى الشروع فى إرسال برقيات إلى رئاسة الجمهورية تحمل عبارات «ضاع الحق .. وضاعت العدالة في عهدك يا مبارك.. لا أمن ولا أمان .. لا لمبارك» ومثلها إلى مدير مباحث أمن الدولة،، والأخيرة لمدير أمن البحيرة ، لعلهم جميعا ينظرون بعين العطف إلى حالة والده الذى فشل فى الحصول على حقه المغتصب من أحد أصحاب النفوذ، وتجاهل كافة المسئولين لمشاكل والده والتى كادت أن تؤدى به إلى غياهب السجن وظلمته . وهذا الشاب المصرى من أبناء الدلنجات ، ليس له علاقة مع أية جماعات سياسية ، بل إنه عضو فى الحزب الوطنى الحاكم.
وتدلل هذه القضية على مدى إدمان الكثير من المسئولين لسياسة تكميم الأفواه .. وقد اعترض بداية موظف التلغراف على إرسال هذه البرقيات .. فى تجاوز صارخ لمهام وظيفته والخروج على مقتضيات هذه الوظيفة ، وممارسة دور «المخبر السرى» مبتعدا عن مهامه الرسمية وأبسطها حتمية الحفاظ على سرية البرقيات باعتبارها من حرمة الحياة الخاصة، وعدم إفشاء أسرار يحتم عليه واجبه الوظيفى ألا يفشيها .وهو الذى كان وما يزال الاحق بالتحقيق والمساءلة عن هذه التجاوزات ، بادر بالاتصال فورا بشرطة النجدة فى البحيرة والتى هرعت على الفور ،وألقت القبض على هذا الشاب الذى أوصدت أمامه كافة منافذ التعبير عن صرخته وتبددت استغاثته بأولى الأمر ، وبعد عدة ساعات من التحقيقات أمرت النيابة بصرفة من سراى النيابة بعد أخذ التعهد عليه بالحضور فى اليوم الثانى ، ثم تم حبسه أربعة أيام على ذمة التحقيق ، وتجدد الحبس ١٥ يوما ، تلاها ١٥ يوما أخرى بتهمة سب وقذف السلطات . وأفادت المعلومات ان إحدى الجهات الأمنية العليا انتهكت القانون وقامت بالتحقيق مع الشاب المصرى بعد قضائه أربعة أيام تلاها ١٥ يوما على ذمة القضية ،علما بان المتهم لا يصح قانونا ان يتم استجوابه من أى جهة ما دام على ذمة تحقيقات النيابة . وترصد المنظمة المصرية بقلق بالغ ما فرضه المحامى العام لنيابات البحيرة من إطار للسرية حول هذه القضية ، بدعوى وصول توجيهات عليا بهذا



الشأن.
وكان من الممكن لجهات الشرطة بعد استدعاء المتهم والتحرى عن شكواه ومدى الظلم الذى لحق بأسرته حفظ الموضوع . واللافت للانتباه ، ان النيابة التى وجهت لهذا المواطن تهمة إهانة رئيس الجمهورية تعلم جيدا أنها تهمة باطلة لاسيما وأن البرقية لم تتضمن أى لفظ يعبر عن مضمون الاهانة. وسياق البرقية يدلل على أن المواطن حرص على إبلاغ الرئيس أن عدم محاسبته لمن ظلموا والده وتواطئوا عليه واعتدوا على حقوقه على نحو يعرضه للسجن ظلما يعنى ضياع العدالة والآمن، وحتى وأن تضمن مشروع البرقية عبارات حادة فإنها لا تخرج عن كونها شكوى ونقدا حادا للجهات والسلطات المحلية التى ظلمت والده .ومن حق أى مواطن أن يتقدم بالشكوى مخاطبا السلطات العامة كتابة وبتوقيعه استخداما لحقه الدستورى المنصوص عليه فى المادة(٦٣) من الدستور . كما إن إعلان المواطن المذكور رفضه الترشيح للرئيس ليس سوى مباشرة لحريته السياسية فى النقد وفى رفض الترشيح وإعلان رأيه فى ذلك بمقتضى حرية الرأى والتعبير المكفولة له ولكل مصرى طبقا لنص المادة رقم(٤٧) من الدستور. أى أن المسألة فى التحليل الأخير هى قضية رأى خاص لصاحبه لا يجوز أن يعاقب عليه ، أو أن تقيد حريته بسببه.
وحبس المواطن المذكور ، حبسا احتياطيا لا يستند إلى صحيح القانون ، ويعد أمرا محل نظر لأنه لا يجوز ذلك طبقا للمادة(٤١) من الدستور وطبقا لقانون الإجراءات الجنائية لانه لا تتوافر أدلة جدية على ارتكاب أى جناية أو جنحة لضرورات التحقيق فهو لا يمكنه الهرب لمعرفة محل إقامته ، ولا يستطيع تهديد شهود الواقعة أو اغراءهم أو العبث بأدلة الاتهام . وعليه فإن حبس هذا المواطن احتياطيا لأكثر من شهر وحرمانه من حريته وتعطيله عن مواصلة دراسته العملية يكون قد فقد الأساس الذي يقوم عليه أو يرتكن إليه.
إن المنظمة المصرية تؤكد أن النيابة لم تكن بحاجة للانتظار لورود تكليف من رئيس الجمهورية بالافراج عن هذا المواطن وما كان عليها سوى إعمال صحيح القانون ، فى ظل ثوابت حرية الرأى والتعبير والمنصوص عليها بالدستور والاعلان العالمي لحقوق الإنسان والعهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية ومبدأ الفصل بين السلطات وسيادة القانوئن ودولة المؤسسات ولا يتوجب أن تمر هذه المسألة مرور الكرام ، ولا يجب أن يفلت مرتكبو هذا الانتهاك الصارخ لحرية مواطن مصرى ولا الذين التزموا الصمت من المساءلة والمحاسبة.

تقييد الحريات الأكاديمية والبحث العلمى:

فى جامعة القاهرة ، تم تحويل الدكتور عبد المنعم الجميعى ، الأستاذ بكلية التربية بجامعة القاهرة -فرع الفيوم ،إلى مجلس تأديب للتحقيق معه لانه قام بفرض تدريس جزء من كتاب «المسامير» لخطيب الثورة العرابية عبد الله النديم ، والذى ألفه أثناء نفيه فى الآستانة ، كنموذج للكتابة السياسية فى

القرن التاسع عشر، وهناك نسخة منه بمكتبه جامعة القاهرة ،وكان أحد أعضاء هيئة التدريس بقسم التاريخ بالجامعة قد حمل بعض صفحات مصورة من الكتاب وتقدم بمذكرة للسيد الدكتور رئيس الجامعة يزعم فيها أن الكتاب به إباحية وفتنة.. واستنادا إلى ما نشرته جريدة الوفد من رد الدكتور فاروق اسماعيل رئيس جامعة القاهرة ،والذى أفاد فيه أن التحقيقات المعروضة على مجلس تأديب اعضاء هيئة التدريس بالجامعة اثبتت عدم وجود مخالفات من جانب الدكتور الجميعى ، وان الجامعة تؤمن بأهمية أن يتمتع الباحثون بالحرية الكاملة للوصول إلى الحقائق العلمية مهما كان مدى اتساقها مع القيم والاخلاق والافكار السائدة فى المجتمع أو اختلافها معها وأن التحقيق الذي تم مع الدكتور الجميعى ليس صادرا عن موقف مضاد لحرية التفكير ورغبة فى تقييد الأستاذ الجامعى ووضع ضوابط منافية لقيم الاستاذية بل إن الجامعة حريصة على الالتزام بالقيم والتقاليد الجامعية وحقيقة الامر أن الموضوع الذى تم تدريسه لطلاب السنة الثانية بكلية التربية لا يتناسب مع الطلاب لعدة أسباب ، منها أنه فى جوهره موضوع أدبى وليس لصيقا بمجال التخصص ، وان الكتاب يصدر عن رؤية شخصية هدفها السباب السوقى والهجاء المقذع واللجوء إلي الفاظ صريحة تخدش الحياء العام وهو بذلك أقرب إلى الأدب المكشوف ، وأن موضوع الكتاب ومادته وطريقته وعباراته تشوش كلها القيم الفكرية والاخلاقية التى تحاول الجامعة تأكيدها.

وفي الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، تسببت غضبة الطلبة وأولياء الأمور تجاه تدريس الأستاذة سامية محرز، أستاذ الرواية بالجامعة ، لكتاب « الخبز الحافى» للكاتب المغربى محمد شكرى ،على طلاب السنة الأولى ضمن مادة الأدب العربى فى تفاعلات عديدة. فقد بادرت الصحف المصرية القومية بشن حملة واسعة ضد تدريس هذا الكتاب لما يحويه من تفاصيل لعلاقات جنسية خادشة للحياء .وتضامنت مع أولياء الأمور والطلبة فى مناشدة السيد وزير التعليم العالى بوقف ذلك .ومن ناحيته، أدان اتحاد كتاب المغرب أسلوب التعاطى مع هذه المسألة والتضييق الممارس على تدريس هذه الرواية معتبرا فى بيان صدر عن الاتحاد فى الرباط ، أن «هذه المضايقات لا سند لها ولا شرعية حتى بالمعنى الأخلاقى المفترض وافتعال رقابة فى غير محلها فى حق روائى مغربى يعبر بصدق وعمق عن هويتنا المشروخة والمضطهدة ».وبدوره أبدى الكاتب العربى محمد شكرى ،فى رسالة وجهها إلى رئيس الجامعة الأمريكية بالقاهرة دهشته ،معتبرا أن هذا الموقف «يتناقض تماما مع مبادئ حرية الرأي والتعبير والتفكير وأن روايته شهادة علي واقع عربى وإنسانى ، ولا تحض الطلاب على الانحراف.

وامتدت تفاعلات هذه المسألة إلى داخل مجلس الشعب وأصبحت قضية للمناقشة فى لجنة التعليم والبحث العلمى إثر تقدم أحد النواب بطلب احاطة

عاجل للدكتور مفيد شهاب الوزير المختص ، بدعوى أن تدريس هذا الكتاب بما «يحويه من شذوذ جنسى وافساد للاخلاق وبما يتنافى مع الأديان السماوية والتقاليد والقيم المصرية تحت شعار حرية البحث العلمى .وعلي الرغم من انه لا يجوز لوزير التعليم العالى وضع رقابة مسبقة علي المواد التى تقوم بتدريسها الجامعات المصرية والأجنبية بحكم طبيعتها المستقلة ، إلا أنه يقوم بدور الرقابة اللاحقة لوقف تدريس أى مواد لا تتفق مع التقاليد أو الدين .وعليه أكد الدكتور مفيد شهاب ،فى مداولات لجنة التعليم بمجلس الشعب ، فى ١٩٩٩/٣/١، وقف تدريس كتاب «الخبز الحافى» بعد توصله لموافقة من رئيس الجامعة الأمريكية ، بمنع تدريس الكتاب لاحتوائه علي عبارات مخلة بالاداب ولا تتفق مع التقاليد المصرية .ومن اللافت للانتباه أن الوزير كشف عن قيام الجامعة الأمريكية بتشكيل لجنة دائمة لمراجعة الكتب للتأكد من عدم خروجها على القيم والاداب المصرية وتعاليم الدين قبل تدريسها للطلاب.

الرقابة تواصل مصادرة الكتب

خلال الاشهر التسعة الماضية وفي الجامعة الأمريكية وحدها، طلبت الرقابة على المطبوعات الواردة من الخارج مراجعة ٤٥٠ كتابا ، صادرت منها مؤخرا ٧٠ كتابا ،وهى كتب ترسل الجامعة فى طلبها من دور النشر العالمية حتى تعرضها فى مكتبة البيع فى الجامعة لمن يرغب فى شرائها ،من بينها بعض الكتب كان معروضا بالفعل فى مكتبه الجامعة .وفى صدارة هذه الكتب النسخة الانجليزية من كتاب النبى للشاعر اللبنانى جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وهو كتاب متداول فى مصر منذ سبعين سنة ،منذ صدوره فى عام ١٩٢٣ ،وله أكثر من ترجمة عربية ، أشهرها الترجمة التى قام بها د. ثروت عكاشه .كذلك ترجمة انجليزية للقرآن الكريم تعرف بترجمة داود . إضافة إلى رواية «لوليتا» للكاتب فلاديمير نا بوكوف ورواية كائن لا تحتمل خفته «للروائى التشيكى ميلان كوندرا ثم افرجت الرقابة عنها بعد احتجاز دام خمسة أشهر كما فحصت الرقابة رواية «جريمة علي النيل» (١٩٣٧) البوليسية للكاتبة اجاثا كريستى والتى تدور احداثها فى مدينة أسوان (جنوب مصر) ثم افرجت عنها . ويفيد مسئول بادارة الكتب بالرقابة ان كتاب النبى «لم يصادر بشكل نهائى لكن الرقابة احالته إلى مجمع البحوث الاسلامية لابداء الرأى فيه بدعوى ان به بعض الصور المرسومة يمكن أن تفهم على أنها صور للرسول عليه الصلاة والسلام»، علما بأن هذا الكتاب من اروع النصوص الشعرية لجبران ،ويدور فى جزيرة خيالية ويحمل مجموعة من الوصايا والعظات ذات الصفة الإنسانية الهامة، ولا يتحدث عن نبى بعينه ولا عن السيرة الشخصية لأى نبى من الأنبياء ، بل عن معان انسانية عامة مثل المحبة والعطاء والابوة والفرح والترح ،وبطله شخصية خيالية تعيش فى جزيرة خيالية والصور الموجودة فيه صور متخيلة لوجه البطل تحمل كل المعانى السابقة، وبقليل من العقل والجهد التحليلى يمكن تلمس القيمة الأدبية

الرفيعة لهذا الكتاب.

وقد أفاد المسئولون عن النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بأن عملية المراجعة والمصادرة لا تحكمها قواعد وضوابط موضوعية يمكن الاحتكام إليها مما يفتح الباب أمام الأهواء الشخصية وبالتالى المزيد من تقييد حرية الرأى والتعبير والحق فى المعرفة والمعلومات.

أصحاب محاكم التفتيش .. يكفرون د. عبد الصبور شاهين

مارس أصحاب محاكم التفتيش الجديدة مطاردة وملاحقة وتكفير كل من يختلف فى الرأى والفكر ..وهذه المرة انقلب «السحر على الساحر» فقد بادر الشيخ يوسف البدرى -«شيخ الحسبة» الشهير والذى سبق وطارد المثقفين والفنانين والمبدعين فى المحاكم- بتكفير الدكتور عبد الصبور شاهين - والذى سبق أن تزعم معركة تكفير د. نصر حامد أبو زيد ود. سيد القمنى ، بدعوى الإساءة إلى الله ورسوله والتجرؤ على القرآن والخروج عن الاسلام - بسبب كتاب ألفه شاهين بعنوان «ابى ادم» حاول فيه أن يوفق بين العلم والاسلام في قضية بداية الخليقة وقصة آدم، توصل في نهايته إلى أن آدم ليس« أبا البشر » ولكنه «ابن البشر » وانه لم يخلق من تراب ولكنه مولود أب وأم وأن أباءه من الهمج الذين لم يرسل لهم رسل.

وقد وجه الشيخ يوسف البدرى خطابا إلي ناشر الكتاب والى الدكتور عبد الصبور شاهين بعنوان «دعوة إلي التوبة» طالبا منه التوبة والرجوع عما قال وإذا لم يفعل ذلك فسوف يبادر بتقديم كتابه للنيابة ، طالبا منها تطبيق مادة الحسبة .ومن المقرر أن يعرض الكتاب على مجمع البحوث الاسلامية لإبداء الرأى فيه.

وفي هذا السياق ،نظرت محكمة الأمور المستعجلة بالقاهرة -الدائرة الثالثة ،فى ٤ مايو ١٩٩٩ القضية المرفوعة من المستشار جبر ابراهيم جبر المحامى ، ضد د.عبد الصبور شاهين ،وشيخ الازهر ،ومفتى الجمهورية ، وصاحب دار الوفد الثقافية لمنع تداول الكتاب ،حيث أكدت عريضة الدعوى أن هذا الكتاب حمل آراء تمس عقيدة المسلم ويتبنى أفكارا تخالف القرآن الكريم وصحيح السنة وأقوال السلف الصالح ولم يلتزم بأدب الحديث عن الخالق الأوحد ،وان مؤلفه خالف قوانين الأزهر ونشر الكتاب دون عرضه على مجمع البحوث الاسلامية لفحصه وإبداء الرأى حوله وفقا للقانون ١٠٣ لسنة ١٩٦١.

**

وحول مسألة «منع نشر مقالات لصحفيين وكتاب رأى»، أشار التقرير إلى منع مقال فهمى هويدى بعنوان «أما اعتدلت واما اعتزلت» بالاهرام ، ونشرته الشعب فى نفس عددها الذى منعت فيه نشر مقال للكاتب محجوب عمر- أحد كتاب الأعمدة بها- يرثى فيه الكاتب لطفى الخولى.

التوصيات

١- إطلاق حرية إصدار وتداول الصحف دون قيود وإلغاء كافة صور الرقابة على الصحف والمطبوعات .

٢- إلغاء العقوبات السالبة للحرية في قضايا النشر واستبدالها بعقوبات مالية أو تدابير أخرى والنص على عدم جواز الحبس الاحتياطي في جميع جرائم النشر دون استثناء.

٣- إطلاق حق النقد المباح فيما يتعلق بنقد أعمال الموظفين العموميين ومسلك المشتغلين بالعمل العام، وتفعيل دور نقابة الصحفيين وإعمال ميثاق الشرف الصحفي للتحقيق في تجاوزات ما ينشر في الصحف قبل احالة الأمر للجهات القضائية . وبهذا الخصوص يكون لكل متضرر من النشر حق الرد على ما نشر ،في ذات الصحيفة وفي المكان نفسه ، وبالبنط نفسه ، وبضعف المساحة التي نشر بها . وبات من الضروري إعادة النظر في القانون ٩٦ لسنة ١٩٩٦ ،بحيث يكون استخدام «حق الرد» و«جوبيا» مع الاحتفاظ بحق الادعاء مدنيا وطلب التعويض لجبر الضرر عن النشر.

٤- ضرورة نظر قضايا النشر أمام دوائر خاصة بمحاكم الجنايات والنص صراحة على حظر إحالة الصحفيين والمشتغلين بالرأى إلى محاكم استثنائية كأمن الدولة العليا والمحاكم العسكرية.

٥- فصل المجلس الأعلى للصحافة عن مجلس الشورى لتحقيق استقلالية الصحف والصحفيين وتغول وهيمنة وتدخل السلطات الادارية.

٦- فرض حماية جنائية لحرية الصحفي في مزاولة المهنة ولحقه في الحصول على المعلومات ،مع تخويله حق الادعاء المباشر دفاعا عن هذه الحرية وذلك الحق.

لم يكن ما تقدم سوى مقتطفات أجزاء من تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن انتهاكات حرية الرأى والتعبير التي تمت في مصر في الثلث الأول فقط من عام ١٩٩٩ .وهو -كما نرى- يوضح للجميع المدى الفاجع الذى وصلت إليه عمليات قمع الرأى والفكر والتعبير ،بالمخالفة الجلية لدستور البلاد ، وبالتقنع خلف أساليب مباشرة وغير مباشرة، صريحة وملتوية، لكنها تلتقى كلها في حجب الرأى المخالف ومخالفته ،في نظام يتشدق آناء الليل وأطراف النهار ، بالتعدد والديمقراطية والحزبية واحترام الرأى الآخر.

ان هذا المدى المريع من القمع- ذى الوجوه العديدة- يوجب على الحركة السياسية والفكرية والديمقراطية المصرية الانتباه الشديد والوقوف الصلب في وجه كل قمع- متجليا أو متخفيا- حتى نكون جديرين بالحرية ، أى بالحياة.

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢
الثمن : جنيهان
الأمل للطباعة والنشر